

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

**Валюх Євгенія Володимирівна**

**ТАНЕЦЬ НОВОГО ЧАСУ:  
ПРИЗМА ПОГЛЯДІВ ПІНИ БАУШ**

Спеціальність: 024 Хореографія  
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ О.В. Єременко,  
доктор педагогічних наук, професор  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Виконавець

\_\_\_\_\_ Є.В. Валюх  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 року

Суми 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ «ТАНЕЦЬ НОВОГО ЧАСУ: ПРИЗМА ПОГЛЯДІВ ПІНИ БАУШ» .....	6
1.1. Аналіз літературних та наукових джерел дослідження .....	6
1.2. Еволюція постмодерну в хореографії та його сутність .....	9
1.3. Життєвий і творчий шлях Піни Бауш .....	14
Висновки до першого розділу .....	20
РОЗДІЛ 2 СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПІНИ БАУШ .....	22
2.1. Авторський метод Піни Бауш та пластична виразність як мова вираження хореографічного образу .....	22
2.2. Танц-театр як явище сучасності .....	25
2.3. Піна на стежинах кіномистецтва .....	30
2.4. Вплив творчості Піни Бауш на розвиток танцю нового часу .....	35
Висновки до другого розділу .....	37
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ВИЗНАЧНИХ РОБОТ ПІНИ БАУШ .....	40
3.1. Хореографічне трактування балету «Весна Священна» .....	40
3.2. Танц-опера «Орфей і Еврідіка» .....	43
3.3. Аналіз вистави «Кафе Мюллер» .....	46
Висновки до третього розділу .....	49
ВИСНОВКИ .....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	54
ДОДАТКИ .....	61

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Декілька останніх десятиліть увага українських митців та мистецтвознавців зосереджена на дослідженні сучасного хореографічного мистецтва. Експериментальні пошуки у світі сучасного танцю є дуже актуальними для танцівників та балетмейстерів багатьох країн світу. Хореографи в Україні, де сучасний танець почав активно розвиватися набагато пізніше, ніж це відбувалося в країнах заходу, здебільшого намагаються відтворити надбання зарубіжних колег. Але розмите уявлення про характерні ознаки різноманітних напрямків та стилів сучасного танцю, недостатнє володіння теоретичною базою, недоцільне використання тієї чи іншої техніки для створення постановки, як правило, призводить до творчого фіаско.

У сучасному світі не тільки постановнику, а й танцівнику не достатньо бути обізнаним лише у техніці виконання класичного танцю, а й володіти знаннями і навичками сучасних стилів і танцювальних напрямів. В наш час виконавець має бути відкритим до експериментів. Адже, на відміну від постановок класичного танцю, коли танцівник розучує і відточує задані балетмейстером-постановником рухи, у сучасних постановках балетмейстери віддають перевагу виконавцям, які вміють мислити та втілювати поставлені постановником задачі за допомогою імпровізації.

Оскільки в Україні ще недостатньо сформовані уявлення про напрями сучасного хореографічного мистецтва, то надзвичайної актуальності набуває вивчення досвіду видатних балетмейстерів сучасної хореографії. Одним з таких яскравих представників постмодернізму в хореографії вважається Піна Бауш - балетмейстер, теоретик та педагог.

### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Праці вітчизняних та зарубіжних фахівців сучасної хореографії (О.В. Касьянкової [9], Ю.О. Станішевського [25; 26; 27], Д. Шарикова [40; 41] та ін.) та публікації в періодичній пресі різнопланово висвітлюють становлення та

розвиток сучасної хореографії в світі. Зокрема, підґрунтям для написання даної роботи стали наукові дослідження О. І. Чепалова [33; 34; 36], М. М. Погребняк [18; 19; 20], О. О. Маншиліна [14; 15; 24], які розглянули культуру постмодерну в сучасній західній хореографії, розвиток танцю постмодерн та сприяли поглибленому розумінню сучасних танцювальних напрямків.

Літературні джерела, присвячені розвитку сучасної хореографії ХХ ст., обов'язково містять змістовний розділ, присвячений творчості Піни Бауш. [5; 6; 10; 20; 24; 31]. Найбільш докладна інформація щодо діяльності Бауш міститься у роботах О. І. Чепалова [33; 35], А. Глухової [6], Р. Кліменхага [48], Автори розглядають її у контексті становлення німецького театру танцю.

Аналіз наукових джерел дає висновок, що вплив діяльності Піни Бауш на становлення сучасного танцю, в українському мистецтвознавстві досі є недостатньо дослідженим, що робить звернення до даної теми актуальним.

**Мета дослідження:** з'ясувати становлення танцю нового часу у контексті аналізу творчості режисера-хореографа Піни Бауш.

Відповідно до мети дослідження поставлені наступні **завдання:**

- висвітлити еволюцію постмодерну в хореографії та його сутність;
- дослідити життєвий і творчий шлях Піни Бауш;
- охарактеризувати пластичну виразність у творчості хореографа;
- виявити особливості танц-театру Піни Бауш та її робіт в кіномистецтві;
- проаналізувати визначні роботи П. Бауш.

**Об'єкт дослідження** – танець нового часу.

**Предмет дослідження** - творчість Піни Бауш.

В роботі використані наступні **методи дослідження:** аналіз, узагальнення, систематизація методичної, наукової та публіцистичної літератури і відеоматеріалів з теми дослідження; історичний та порівняльно-історичний методи для класифікації та періодизації напрямків сучасного танцю.

**Наукова новизна дипломної роботи** полягає в самій темі даного дослідження «Танець нового часу: призма поглядів Піни Бауш», так як ця тема, по суті, є недостатньо розглянутою українськими мистецтвознавцями. В роботі

розглянута творча діяльність німецького балетмейстера Піни Бауш в рамках особливостей розвитку постмодернізму в хореографії; на основі аналізу постановок «Весна Священна», «Орфей і Еврідіка», «Кафе Мюллер». Встановлено специфічність авторських методів в осмисленні та втіленні хореографічних постановок сучасного театру; висвітлені підходи та погляди на балетмейстерську діяльність П.Бауш.

**Практичне значення** результатів дослідження творчості Піни Бауш полягає в практичному застосуванні матеріалів та висновків в якості посібника до теоретичних лекцій і до практичних занять з теорії та історії хореографії, театру, мистецтву балетмейстера, постановочної роботи хореографа в напрямках сучасної хореографії. Також, матеріали дослідження можуть сприяти розширенню знань з особливостей створення сучасних танцювальних постановок, а хореографам та виконавцям оказати допомогу при створенні художніх образів та підсилені емоційного впливу на глядацьку аудиторію.

**Апробація результатів дослідження** відбулась та обговорювалась на: III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи», яка проходила 24.03.2021р. – 25.03.2021р. у м.Суми. Основні положення даного дослідження запропоновані у статті: Валюх Є. В. Передумови виникнення та становлення танцю нового часу: сценічне відображення у роботах хореографів досліджуваного періоду. Мистецькі пошуки. № 1 (13). Суми, 2021. С. 160 – 166. Також, на I Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси», що відбулася у ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А. С. Макаренка 03.11.2021р. (публікація: Валюх Є.В. Становлення «Танцтеатру» як феномена сучасного хореографічного мистецтва. Суми, 2021.

**Структура та обсяг роботи.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків (5 позицій). Загальний обсяг роботи – 65 сторінок, з них основного тексту – 60 сторінок. Список використаних джерел складається з 61 позиції.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ «ТАНЕЦЬ НОВОГО ЧАСУ: ПРИЗМА ПОГЛЯДІВ ПІНИ БАУШ»

У першому розділі досліджено сутність та еволюцію постмодерну в хореографії. Охарактеризовано одного з видатних хореографів другої половини ХХ ст. Піну Бауш та її творчий шлях.

#### **1.1. Аналіз літературних та наукових джерел дослідження**

Теоретичною основою і науковими джерелами для дослідження становлення постмодерного танцю та роль, яку відіграла творчість Піни Бауш на розвиток цього хореографічного напрямку, стали праці культурологів, філософів, мистецтвознавців та митців. В їх роботах увага приділяється особливостям та етапам розвитку сучасного танцю та, зокрема, танцю постмодерну, висвітлюється творча діяльність хореографів нового часу, у тому числі, і такої значної особистості, як Піна Бауш. Надамо коротку характеристику найважливішим джерелам, що стали базою нашого дослідження.

Для кращого розуміння еволюції постмодернізму, в мистецтві допомогли роботи Ю.О. Станішевського «Експерименти модерн-балету» [25], «Парадокси балетного постмодернізму» [26], «Танець у менталітеті нації» [27], в яких дослідник докладно розкриває сутність постмодернізму, як феномену у мистецтві, розглядає передумови його виникнення та співвідношення з модернізмом, обґрунтовує основні методологічні аспекти.

Дослідженню тенденцій розвитку хореографії постмодерну сприяв аналіз праць О.І. Чепалова «Когнітивні аспекти хореографічної лексики» [34],

«Специфіка аналізу постмодерного танцю» [36], О.О. Маншиліна «Становлення американського танцю модерн» [15], М. М. Погребняк «Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика» [18]. Науковці висвітлюють ознаки нового танцю, який з'явився у результаті експериментів хореографів Європи та Америки, що вказують на процес переходу від модерну до постмодерну. Надають характеристику стилістичних хореографічних змін та специфіки пластичної мови постмодерного танцю та його класифікацію.

В статтях А.О. Лазаревської «Основні принципи хореографії постмодерну» [12], Б. Т. Абязової «Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві» [2], Щербакова В. В. «Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі» [43], дослідники аналізують розвиток постмодерністської хореографічної культури, надають порівняння американського та європейського танцю періоду постмодерну а також надають його класифікацію. В цих роботах широко висвітлюються особливості та ознаки постмодернізму.

Для поглибленого вивчення життєвого і творчого шляху видатного хореографа Піни Бауш стали у пригоді роботи, О.І. Чепалова «Піна Бауш: З пекла афектів до постмодерного раю» [35], Є. В. Янина-Ледовської «Піна Бауш – видатна постать у хореографічному мистецтві постмодерну» [45], Гердт О. Піна Бауш: Нічия [5], Раймунда Хоге «Pina Bausch: Histoires de theatre danse» [53], авторами розглядається діяльність і творчість танцюристки та балетмейстера Піни Бауш, яка присвятила своє життя становленню хореографічного мистецтва в Німеччині.

Аналіз принципів роботи Піни Бауш над пластичною виразністю, як мовою вираження хореографічного образу були здійснені за допомогою книги Ройда Кліменхага «Pina Bausch» [48] та статті О. Г. Кравчука «Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв» [11], де зазначені основні підходи до хореографічної роботи постановника, які засновані на індивідуальності та досвіді виконавця, роботі з подібними явищами та асоціаціями та ін.

Розгляд становлення театру танцю Піни Бауш міститься у працях О.І.Чепалова «Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.» [33], А. Глухової «Театр танцю Піни Бауш: витоки, естетика, відчуття» [6]. Дослідники висвітлюють цю тему з погляду розвитку німецького та західноєвропейського танцтеатру.

Особливості взаємовідношень кіномистецтва і П.Бауш докладно висвітлені Б.Т.Аббязовой «Екранізація хореографічних творів на прикладі фільмів-вистав Піни Бауш» [1], І.М. Конотоп «Піна Бауш в кінематографі: від хореографа до режисера» [10]. В роботах досліджується шлях хореографа в кіно. Розповідається про екранізації її робіт, створення нею кінематографічних постановок, та художніх образів в якості акторки.

Задля змістовного дослідження вистав Піни Бауш використовувались статті О.І. Чепалова «Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І. Стравінського “Весна священна”. Вік ХХ» [32], Є. В. Яниної-Ледовської «Весна священна» І. Стравінського: принципи класифікації хореографічних трактувань» [44], Т. І. Єрохіної, В. І. Дрогобецької «Ритуальна основа танцю Піни Бауш» [8], Н. Аловерт «Гранд - Опера: Орфей і Еввідіка» [3], де було розглянуто різні підходи до постановки на світових сценах «Весни Священної», танцюери «Орфей і Еввідіка», бачення цих творів очима Піни Бауш. Також аналізувались відеоматеріали ресурсів інтернет, зокрема, танцюера «Орфей і Еввідіка» [51], та постановки «Весна священна» [58] і «Кафе Мюллер» [56] .

Аналіз літературних, наукових та інших джерел, дало змогу глибше зрозуміти процес еволюції та специфічні ознаки постмодерного танцю, краще зрозуміти особливості творчості Піни Бауш, визначити напрям та концепцію даного дослідження.



## 1.2. Еволюція постмодерну в хореографії та його сутність

Висвітлюючи еволюцію та сутність хореографічного напрямку нового часу - постмодерну, вважаємо доцільним з'ясувати і дослідити історичні витoki та становлення танцю взагалі та, зокрема, танцю модерн та постмодерн.

Мистецтво танцю бере свій початок ще у давні часи. Від епохи до епохи розвивалося суспільство, а разом з ним розвивався і танець. Кожна епоха по своєму впливала на хореографічне мистецтво та формувала танцювальні засоби виразності. Поступово примітивні рухи та жести, в яких людина намагалася передати свій душевний стан та настрій, поступово трансформувались у більш складні хореографічні форми, що вбирали в себе набутий людиною досвід та відображали її світогляд. Згодом, танець набуває обрядового характеру, де кожен жест та рух повинен містити в собі якийсь зміст або передавати певний вчинок.

У Середньовіччі з'являється тенденція до об'єднання танцю і музики., також відбувся розподіл на народний та придворний танці.

В епоху Відродження рухи стали більш складними та витонченими, з'являється новий вид мистецтва – балет. Спочатку це були танцювальні сценки, що об'єднувались спільним настроєм чи дією, або епізоди в музичній виставі чи опері. Згодом у Франції стає популярним придворний балет, що був видовищем пишним та урочистим. Але вважається, що балетна епоха розпочалася з показом балету «Цирцея» при французькому дворі у 1581 році [16, с.73]. А вже у другій половині XVIII століття балет остаточно визнається самостійним видом мистецтва.

На зламі XIX та XX століть західноєвропейський балет зазнає кризи. Балетмейстери-новатори вважали класичну хореографію не спроможною розкривати сучасні образи, та все частіше зверталися до нових пошуків та експериментів. Це призвело до того, як зазначає Т.А. Медвідь, що «На противагу балету з'являються різноманітні ритмопластичні танці» [16, с. 179].

Протистояння канонічній класичній хореографії і бажання досліджувати танець та людське тіло призвело до формування спочатку окремих зацікавлених у танцювальному пошуку груп, а згодом і, власне, шкіл сучасного танцю, що почали активно розвиватися в країнах Європи та Америці.

Цікавим є той факт, що модерн танець у США та Європі суттєво відрізнявся. В Америці це був вільний танець, першими представниками якого були М. Алан, А. Дункан, Р. Сен-Дені, Т. Шон та ін.. «Вільні» танцівники, як стверджує М.М. Погребняк, «танцювали про себе та своє відношення до певної події, або про когось, не відступаючи від основних принципів танцю «модерн»» [20, с. 19]. В Німеччині - експресивний (виразний) танець, за основу якого використовувалася ритмопластика Р. Лабана та Ж. Жака-Далькроза. Представниками «експресивного» танцю були Г.Палуккі, М.Вігман, К. Йосса та ін.. Визначення «модерн танець» переростає у назву хореографічного напрямку. Цей термін став вживатися у США в 20-і рр. ХХ ст. щоб визначити творчу діяльність таких хореографів як Д. Хемфрі, М.Грехем, Ч. Вейдмана, Л.Хортон та ін..

Відомо, що першою американською школою модерн танцю стала «Денішоун». Вона була заснована Т. Шоуном та Р. Сен-Дені в місті Лос-Анджелес у 1915 році. Взявши за основу ідеї Е. Ж. Далькроза («рухома пластика») та Ф. Дельсарта («безумовний жест»), Т. Шоун визначив основні принципи модерну: поліцентрія, поліритмія, ізоляція, імпульс, "колапс" та ін..

Важливу роль в становленні танцю модерн відіграла «Беннінгтонська школа танцю», що була відкрита в 1934 році. Такі «відомі хореографи як Х. Хольм, Ч. Вейдмана Д. Хамфрі, та М. Грехем викладали та продовжували вдосконалювати техніку модерн танцю» [15, с.17]. Влітку, щорічно проводились заняття, які здебільшого відвідували вчителі танцювальних класів з усієї Америки. Також, окрім навчальної діяльності, при школі було створено театр, «в якому Ч. Вейдманом та Д. Хамфрі були поставлені перші «повнометражні» вистави в стилі модерн» [24, с. 43]. Згодом Хосе Лімон,

колишній танцівник трупи, продовжив вдосконалювати техніку Хамфрі-Вейдмана («falling and recovering» -падіння та відновлення).

М.Каннінгем, американський хореограф, представник «вільного» танцю, переглянув взаємозв'язок руху та простору, що стало передумовою для розвитку авангардного танцю та у подальшому вплинув на розвиток постмодерну у хореографії. В своїх роботах «він не обмежувався використанням лише «шкільної» техніки танцю модерн, натомість він використовував принцип випадковості для створення постановок» [24, с. 47]. Каннінгем відмовлявся від шаблонів та стереотипів, його роботи не мали сюжету, а танцівники, як правило, до останнього не здогадувались, що і під яку музику будуть танцювати. Отже, постановки М. Каннінгема прийнято вважати «перехідними» між двома стилями модерном та постмодерном.

Таким чином у Сполучених Штатах Америки у 50-х роках починає зароджуватись постмодерн у хореографії, що згодом зарекомендує себе як масштабне явище, що вплинуло на розвиток танцювальної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Вперше назва «танець постмодерн» була вжита відомою танцюристкою та режисером І. Райнер у 1960-х роках для визначення нової хореографічної течії. Малося на увазі, що «приставка «пост» розмежовувала традиційні та новаторські форми хореографії», як наголошує у своїй роботі О. Соболев [22, с. 27].

Американська історик танцю С. Бенз умовно розділила становлення танцю постмодерн на три етапи: «"перехідний" (1960-1973-й рр.), "аналітичний і метафоричний" (1970-і рр.), "відродження змісту" (1980-і рр.)» [46, с. 66].

Вже на першому етапі розвитку танець постмодерн претендує стати частиною масової культури. У 1960-і роки такі хореографи як І. Райнер, М. Каннінгем, Т. Браун у своїх творчих пошуках стирають мистецькі межі, що відображали реалії того часу. Характерними проявами постмодернізму в танці цього періоду була оновлена хореографічна мова: тіло, простір і час сприймалися та використовуються по іншому; формувались нові підходи до взаємодії глядача, танцівника та автора (танцівникам не обов'язково мати

необхідну підготовку, а для вистави сценографія, костюм, грим не відігравали вирішальної ролі); просліджувалось іронічне сприйняття традиційних хореографічних надбань.

Танцівника та балетмейстера Пола Тейлора вважають представником американського постмодернізму. Його хореографічна лексика особлива тим, що поєднує в собі різні стилі сучасного танцю. В стилі танцю Пола Тейлора присутні як академічні традиції, так і авангардичні течії.

У 1970-ті роки відбувається наступний етап становлення напрямку. Він пов'язаний з тим, що танець постмодерн починає розповсюджуватись Європою [46, с. 73].

У цей період з'являється контактна імпровізація, якій не притаманно мати лідера. Ця особливість характерна для стилів таких хореографів як Б.Діллей, Т. Браун, С. Пакстона та ін.. В «аналітичному» виді танцю не було яскраво вираженої експресії. А також майже відсутні елементи драматургії. Поряд з «аналітичним» танцем розвивався і «метафоричний» постмодерний танець. В такій хореографії за основу були взяті різні духовні практики Сходу. Постановники, представники такого виду постмодерну ( Л.Дін, В. Діллі), як правило, використовували елементи релігійних обрядів та культів задля естетики сприйняття танцю.

Після того, як постмодерний танець, набуває популярності в країнах Європи, формуються потужні центри танцю (в Німеччині це Танц-Форум (Кельн), Державна Опера (Гамбург), Вюртемберзький театр (Штутгарт), Танцтеатр (Вуперталь) та ін.). Вони представлені такими видатними хореографами як Дж. Нонмайер, П. Бауш та ін..

Зацікавленість для розгляду викликає яскравий представник постмодерну у Німеччині - Піна Бауш. Для її творчості характерним є те, що хореографія використовувала «жести, що були запозичені з побуту, які вона поєднує з технікою *Ausdruckstanz*: експресією німецького виразного танцю» [35, с. 23]. Не рідко у своїх виставах Філіпіна Бауш зображує «спотворенність оточуючого її світу, людські фобії та неврози, не прикрашаючи жахаючу дійсність красивими

відточеними рухами та лініями» [43, с. 325]. Щоб доповнити пластику жестів або, навпаки, посилити контраст. Бауш використовує розмовні фрагменти. Це спонукає глядача відчувати себе активним співучасником вистави.

Інший представник німецького хореографічного постмодерну – Дж. Ноймайер. Але на відміну від П. Бауш, він відійшов від традицій танцю *Ausdruckstanz*. В своїх роботах він схиляється до сюжетних великих форм танцю, в яких за основу береться драматургія музичного твору. Не зважаючи на те, що Ноймайер для втілення своїх творчих задумів спирається на спадщину класичного танцю, на його лексику все одно впливає «виражальний» танець.

Третій етап розвитку постмодерну, якому С. Бенз дала назву "відродження змісту", стає періодом становлення власної культури.

У 1980-х роках рух «новий танець» у Франції став яскравим прикладом постмодерного напрямку у балетному мистецтві. У своїх постановках балетмейстери виходять за рамки звичного для глядача балету, та частіше починають звертатися до жанру перформансу. У постановках використовують відеоматеріали, різноманітні ефекти звукові або світлові, спів, залучають глядача до участі у сценічній дії та ін..

Проаналізувавши хореографічні стилі ХХ ст., Чепалов О.І у своїй роботі визначив ознаки танцю постмодерн. До них можна віднести:

- візуалізація хореографічної картинки концентрується не на відтворенні, а на моделюванні реальності;
- орієнтування на масовість, танець не має естетичних заборон;
- тяжіння до філософії Сходу;
- танець набуває більш імпровізаційного характеру;
- використання побутових жестів та поз, що мають нетанцювальний характер;
- експериментальні пошуки у пластиці тіла, які не несуть в собі смислового значення;
- танець ввібрав в себе не тільки хореографічні, а й різноманітні акробатичні та спортивні рухи [33, с. 26].

Якщо у класичному балеті під словом «краса» розуміється зовнішня краса тіла людини (граційність поз та вишуканість ліній), то у танці постмодерну це слово набуває дещо іншого значення – мається на увазі, внутрішнє достоїнство героя хореографічної постановки.

Дослідивши еволюцію та сутність хореографічного напрямку постмодерн, можна зазначити, що постмодерністський танець відмовляється від традиційності класичної хореографії і зосереджується на свободі, новаторстві, контакті з глядачем, Він є яскравим синтезом різних танцювальних традицій, стилів та технік. Тому танець нового часу здатен зображувати внутрішні психологічні переживання зображуваного хореографічного образу, відобразити сутність людини.

### **1.3. Життєвий і творчий шлях Піни Бауш**

Кінець XIX початок XX століть став переломним для розвитку хореографічного мистецтва. XX ст. подарувало світу багато геніальних постатей, що вплинули на становлення сучасної хореографії, однією з них стала Піна Бауш. Вона народилася 27 липня 1940 року в німецькому місті Золінгені. Дівчинка була третьою дитиною в родині власника пивної. Коли в дитинстві Піну відвели до місцевої танцювальної школи, нікому не спадало на думку, що колись вона стане всесвітньо відомим постановником. Та «почавши відвідувати заняття з балету, вона настільки захопилася танцем, що згодом це стало сенсом її життя та її професією» [5, с.7].

У віці 14-ти років (1954р.) Піна Бауш почала навчатися в школі Folkwangschule. Керівником цього закладу був Курт Йосс. Після війни ця школа була однією з небагатьох місць Німеччини, де вивчали сучасний танець.

Танцівники в Folkwangschule навчалися не тільки досконалим вмінням танцю модерн та класичного танцю, а також вивчали теорію музики, історію

костюма, живопис. Вчилися імпровізувати. Методи викладання Йосса в школі мали витoki з його досвіду роботи з Рудольфом Лабаном, який на відміну від класичної техніки руху, вважав за необхідне розкрити виразний потенціал фізичної присутності в групах людей. «Зсув від розвиненої класичної традиції на внутрішні глибинні відчуття танцівника приніс із собою перехід від колективного досвіду до індивідуального. Це перенаправлення витоків пластичної виразності було повністю вкладено в роботу Йосса в Folkwangschule» [48, с.6]. Воно стало підґрунтям, на якому у майбутньому працюватиме Бауш і буде базуватися танцтеатр. Курт Йосс зумів передати Філіппіні, пристрась до танцю і відношення до нього, як до театрального жанру.

Ставши кращою ученицею і будучи відмінницею, Бауш отримала можливість стажуватися у Нью-Йоркській школі, що мала назву «Juilliard School of Music» (1960–1961 р.). Цей час можна вважати часом значущих подій в хореографічному просторі Америки. Приїхавши в Америку Піні пощастило вчитися у Хосе Лімона (автор танцювальної техніки), Лукаса Ховінга та Пола Тейлора (танцівник трупі Марти Грехем). Але, можливо, найважливіший вплив на Бауш в цей період її життя мав Антоній Тюдор. Він був одним з викладачів в Juilliard School of Music, котрий навчав її протягом сезону 1961 – 1962 р.р.. А.Тюдор мав яскраво виражений психологічний стиль, з акцентом на характер, що був побудований на емоційних жестах. Піна танцювала в New American Ballet та в Metropolitan Ballet під його керівництвом.

Знайомство з режисером Лі Страсбергом також вплинуло на подальшу творчу діяльність Філіппіні. Він в роботі з акторами використовував їх чуттєву пам'ять (а саме, власні переживання), що удосконалювалась імпровізацією.

Таким чином, в Америці, на очах П. Бауш відбувалося зародження постмодерністської хореографії.

Після повернення в Ессен, у 1962р., Піна стає солісткою балету, яким керує Курт Йосс - Folkwang Ballet (Додаток А). Після завершення війни для підтримки і відновлення економіки Німеччини, уряд фінансував репертуарну

мистецьку програму. Хоча вона забезпечувала широке розповсюдження мистецьких програм, зберігалася тенденція до консервативного мистецтва. Сучасний танець часто не вважався балетом. Таким чином, «німецький танець опинився на роздоріжжі. Балет Йосса став рідкісною сумішшю балетної структури та деяких сучасних технік, і його школа пропонувала найбільш повний і, в той же час, прогресивний підхід до тренувань. А також у школі почали працювати в рамках репертуарної програми» [48, с.8].

У 1968 році, після того, як Курт Йосс вийшов на пенсію, розпочалася перша робота П.Бауш в якості хореографа та постановника. В той же час, вона замінила Йосса на посаді керівника студії танцю Folkwang та почала експериментувати над поєднанням театральної техніки та танцю. Це стало особливістю стилю Піни Бауш. Її першим творінням стала робота «Fragmente» (1968р.).

У 1972 році Філіпіну запросили поставити танці для вистави в оперному театрі в місті Вупперталь. Її нетрадиційна сучасна робота «Aktionen für Tänzer» мала успіх. Після чого Бауш була запропонована посада режисера балету Вупперталь. Вона прийняла пропозицію з умовою, що зможе взяти з собою танцюристів, зі студії Folkwang в Ессені. Згодом, балетна трупа театру отримує назву Tanztheater Wuppertal.

Піна Бауш створює вистави за мотивами опер Крістофа Віллібальда Глюка «Іфігенія в Тавриді» (1974) та «Орфей і Еврідіка» (1975). Ці роботи поставлені в жанрі танцюпери, де кожний герой представлений двома акторами – оперним співаком та танцівником. Цей жанр – започаткований Піною Бауш. Також, в цей період вона створює балет «Весна священна» (1975) на авангардному музичному шедеврї Ігоря Стравінського.

В своїх перших творах Піна ще не ризикує, і робить постановки базуючись на традиційних поглядах на танець, де рух – це центральний імпульс в роботі. Але, все ж таки, її танці були драматичними та провокаційними. В них відчувалося щось нове.



Основою для розвитку такої форми хореографічної постановки, в якій рух створюється з внутрішнього відчуття, а композиція будується на взаємодії танцю та сценографії, вважається балет П. Бауш «Весна священна». З роботи над цим балетом розпочинається формування її авторського методу.

Більшість танцівників трупі також відчували потребу відійти від традиційних танцювальних структур, але, все ж таки, далеко не всі підтримували ідеї Піни. Тривожна реакція на нові форми танцю, не обмежувалася кількома її танцівниками. Критики та глядач були не готові прийняти такий балет. Вони хотіли бачити консервативні вистави.

Тому у Філіпіні настала страшна криза у творчій діяльності. На одній з репетицій, вона заявила, що «готова більше ніколи не заходити в театр та назавжди відмовитися від танцю» [48, с.12]. Але Піні вистачило мужності повернутися та продовжити працювати з новими формами танцю.

Почутий одного разу магнітофонний запис опери Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода», надихнув Бауш створити провакаційну танцоперу «Синя Борода» [49], яку представила увазі глядача у 1977 році. Дія вистави проходить в старому, позбавленому догляду будинку, в якому на підлогу намело опале сухе листя. У хазяїна будинку, крім теперішньої дружини, існує багато «прихованих» дружин, які затьмарюють його свідомість. А маленька жінка, нинішня дружина, намагається привернути його увагу метушливими рухами. Їхні стосунки - це безперестанна біль, з короткими моментами ніжності, які ще глибше підкреслюють насильницькі стосунки між герцогом та іншими персонажами. Протягом всієї вистави рухи та дії повторюються, що підсилює гнітюче враження. Метафоричне та специфічне сполучення інтер'єру, персонажів та сюжету в танцопері «Синя Борода» змінило традиційний підхід до хореографічної постановки.

У наступній виставі, що отримала назву «Він бере її за руку і веде в замок. Решта йдуть» (1978), Піна розповідає про нескінченну протидію між жінкою та чоловіком, здійснює дослідження їх взаємовідносин. Таким чином, стає зрозуміло, що вже в перших роботах П.Бауш проглядаються головні

питання, які піднімає у своїй творчості хореограф. Це питання про насильство, самотність, долю жінки. Але тема самотності, неможливості непорушного контакту між людьми — не єдина. Хореограф розкриває глядачам багату гаму емоцій: «від подиву та огиди до найтонших відтінків радощів, захоплення, зачудування, співчуття» [35, с.23].

Втім, Бауш продовжує змінювати традиційні підходи до вистав. Вона відступає від прийнятих літературних джерел постановок. Піна звертається до роздумів та спогадів. В цей період хореограф створює вистави: «Cafe Muller»(1978), «Kontakthof» (1978р.) та ін.

«Кафе Мюллер» [56] - це своєрідні спогади із свого дитинства - кафе батьків, долі відвідувачів. У півтемряві дівчина з закритими очима рухається по сцені, наштовхуючись на стільці. Сама вона не може вибратися із замкнутого простору – тільки з допомогою сторонньої людини...

Цікавим експериментом стала вистава «Kontakthof». В першій постановці (1978р.) була задіяна трупа театру. Хореограф в «Kontakthof» розглядає тему спілкування. На сцені - жінки і чоловіки в елегантному одязі. Вони «ховають свою антипатію за залицаннями та гарними манерами. Але злий жарт, витончені знущання, тваринні інстинкти все ж таки протикалися крізь тонку маску доброзичливості» [5, с.7]. На прем'єрі вистави «Kontakthof» зібралось близько 50 глядачів. Але двадцять з них пішли, не додивившись до кінця.

Постановка була відновлена у 2000 році. В якості виконавців Бауш запросила людей старше 65 років. А у 2008р. вистава повторюється з підлітками 14-ти років. Учасники вважали, що «Kontakthof» «став для них вивченням самих себе. Вони аналізували свої проблеми в спілкуванні та больові точки» [53, с.48].

В постановках хореографа мінімум сценографічних засобів, що повинні були привернути увагу глядача на енергію самої дії. Організувати сценографію до 1980 року допомагав чоловік Піни – Рольф Борцик. Їх співтворчість була геніальна. Борцик вдало використовував на сцені природні матеріали, предмети побутової повсякденності. Простір, створений Рольфом на

сцені змінює рухи танцівників, спонукаючи їх діяти. Наприклад, дія вистави «Синя Борода» розвивається в вітальні XIX століття, на підлозі якої усипане сухе листя. «На сцені можуть з'явитися тисячі штучних гвоздик в «Гвоздиках», вода в «Він бере її за руку і веде в замок, інші йдуть» та «Арії», або земля в «Весні священній». Все це має символічне значення» [5, с.7].

Наступний етап творчого періоду формується двома особистими подіями в житті П.Бауш. У 1979 році у Рольфа діагностується рак. Та на початку 1980 року він вмирає. При житті Борчик мав великий вплив на трупу, а його стосунки з Піною були джерелом сили. Його роль, в створюванні сценічного простору була важливою. Рольфа було важко замінити. Але трупа продовжує працювати. Бауш починає свою співпрацю з дизайнером Петером Пабстом. В 1980 році, Піна знайомиться з Рональдом Кеєм. Та у 1981 році у них народжується син – Рольф Соломон. А в творчості з'являється інтерес до більш позитивних тем. У митця «сталися стильові зміни від «буденного» погляду на життя до філософсько-поетичного» [35, с.24].

Тепер Піна експериментує не з водою, землею, осіннім листям, чи квітами, а разом з художником на сцені використовується світлові та відеоефекти. Наприклад, в виставі «Мазурка Фого» сценографія являє собою велетенський білий екран. На нього проєцирується кадри океану.

Велику серію вистав, які були присвячені країнам світу, Бауш розпочала у 1986 році в Римі. Цикл мав за мету відтворити відчуття та спогади про міста, передати їхню атмосферу. Вона намагалася зрозуміти, що для людей значить те чи інше місце.

Піна разом з трупою відвідувала обране місто. Після повернення вони працювали над постановкою за методикою питань і ключів, яку розробила Бауш (методика докладно описана в Розділі 2). Кожен з танцівників розповідав про свої враження та відчуття, а потім на онові них створювалася вистава.

Цей цикл вистав-спогадів про міста містить такі роботи:

- «Viktor» (1986) та «O Dido» (1999) - про Рим;
- «Palermo Palermo»(1989) – про Палермо;

- «Tanzabend II» (1991) – про Мадрид»;
- «Ein Trauerspiel» (1994) – про Відень»;
- «Only You» (1996) – Остін, Лос-Анджелес, Сан-Франциско, Техас»;
- «The Window Washer» (1997) – про Гонг-Конг»;
- «Мазурка Фого» (1998) – Лісабон»;
- «Wiesenland» (2000) – про Будапешт»;
- «Água» (2001)- Сан-Паулу»;
- «Nefés» (2003) - про Стамбул»;
- «Ten Chi» (2004) – про Саїтама»;
- «Rough Cut» (2005) – Сеул»;
- «Bamboo Blues» (2007) – про Калькутту»;
- «... como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí ...» та «Like Moss on the Stone» ( 2008-2009) – про Сантьяго.

Прем'єра постановки відбувалась в Вупперталі, і, майже відразу, трупа показувала свою роботу в місті, якому присвячена вистава.

У червні 2009 року Піни Бауш не стало. Вона померла через 5 днів після того, як їй поставили діагноз - рак. Трупа в цей час виїхала на гастролі у Польщу. У той день, так само, як і в наступні, танцівники вийшли на сцену за ради пам'яті про свого хореографа – Піни Бауш.

Зараз «Tanztheater Wuppertal працює та живе без неї» [5, с.19].

## **Висновки до 1 розділу**

В першому розділі виявлено, що в наш час в Україні відбувається активізація осмислення проблеми танцю постмодерну. На даному етапі українські хореографи часто формують власні творчі надбання на основі здобутків західних балетмейстерів. Таким чином, для усвідомлення специфічних особливостей постмодерн-танцю та манери його виконання,

своєчасності набуває дослідження становлення танцю нового часу у контексті аналізу творчості хореографа Піни Бауш.

У теоретичному аналізі було з'ясовано, що з огляду на історичні етапи розвитку танцю нового часу, на танець вплинули історичні та соціальні зрушення, а також усі етапи технічного прогресу.

Розглянута періодизація, завдяки чому можна прослідити як еволюціонував танець постмодерну та що спонукало хореографів створювати свої роботи.

Досліджено, що риси постмодерн-танцю (в тому розумінні, в якому ми використовуємо його в роботі) притаманні, скоріше, не стільки певному історичному періоду розвитку танцю, але різним його етапам в цілому. Він відходить від образотворчості, характерної для ХІХ століття, стаючи особистою рефлексією хореографа. Формується нова «мовна система», яка виявлена і у П.Бауш.

Дослідження життєвого шляху та змісту хореографічної діяльності П. Бауш дало змогу визначити, що основою її багатогранної творчості було створення нової форми сценічного мистецтва - жанру «танцтеатр». Таким чином, розвиваючи цей жанр, балетмейстер утверджувала власні мистецькі принципи сценічного втілення сучасного танцю.

Ідеї, творчий досвід, кращі здобутки видатного митця і хореографа П.Бауш не втратили актуальності у сучасних умовах вже стали і ще довго будуть залишатися джерелом творчих постановок балетмейстерів, сприяти підвищенню професійного рівня педагогів-хореографів, широко впроваджуватися у практику хореографічно-педагогічної роботи керівників самодіяльних і професійних танцювальних колективів.

## РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПІНИ БАУШ

У другому розділі охарактеризовано авторський метод Піни Бауш та роботу з пластичною виразністю у творчості хореографа, виявлено особливості танцтеатру Піни Бауш та її робіт в кіномистецтві. Також розкритий вплив творчості Піни Бауш на розвиток танцю нового часу.

### **2.1. Авторський метод Піни Бауш та пластична виразність як мова вираження хореографічного образу**

Початковий імпульс для створення власного методу Піна Бауш отримала під час свого навчання в Нью-Йорку у 1960-х роках та початку роботи в Німеччині у 1970-х роках. Експериментальний театр того періоду створив умови для переосмислення присутності виконавця на сцені. Це стало можливим внаслідок експериментів постановників театру, які мріяли «створити світ сцени, а не світ на сцені» [48, с.34], і змінити відношення глядача до виконавця.

Вважається, що авторський метод хореографа починає створюватись у процесі постановки балету «Весна священна». Бауш прагнула віднайти живий, справжній рух, який би народжувався з внутрішньої енергії виконавця. Рух, при цьому, міг стати грубим, не танцювальним, але був емоційно правдивим. Цей винайдений стиль танцю Піна поступово доповнювала за допомогою імпровізації танцівників та накопиченого досвіду. Але хоча в процесі створення танцопер «Іфігенія в Тавриді», «Орфей і Еврідіка» та балету «Весна священна» П.Бауш почала використовувати особистий досвід та можливості танцівників, все ж таки перші постановки в Tanztheater Wuppertal здебільш були ґрунтовані на принципах традиційної побудови танцю.

Як було визначено в Розділі 1, при постановці вистави «Синя Борода» Піна використала нові засоби презентації ідеї та рухів, це спонукало до виникнення нових способів проведення репетицій. Вона почала запитувати членів трупи про їх особистий досвід та відношення до жорстокості чи співчуття, втрати або любові, ніжності тощо. І кожен відповідав так, як відчував – рухом, співом або розповіддю.

Хореограф слухала їх спогади та роздуми, уважно слідкувала за рухами і жестами танцівників та обирала найбільш істотне та важливе для втілення ідеї (Додаток Б). В творчому процесі було місце випадковості та імпровізації.

Таким чином, в робота Бауш мала поділ на два напрямлення:

- режисерський, де виконавець отримував спрямованість роботи над своїм внутрішнім світом: емоціями, спогадами, відчуттями, переживаннями. А потім, визначення як це проявляється в пластичних рухах та танцювальних комбінаціях.

- постановочний, в якому об'єднувалися знайдені зовнішні прояви в комбінації, з яких складається хореографічний текст. Створювалися костюми та сценографія.

Постановочний цикл поділявся на три етапи:

- питання і відповіді, які Піна старанно записувала;
- з накопиченого матеріалу вибиралося те, що потрібно було для вистави. З відібраної інформації створювалися, так звані ключі (словосполучення або слова для створення руху. Піна називала якийсь ключ - конкретну фразу - і виконавець міг імпровізувати: танцювати, співати, грати чи говорити. Робити те, з чим асоціюється цей ключ).

- на останньому етапі, хореографію вистави створювали самі танцівники. Піна відфільтровувала танцювальні комбінації та допомагала в постановочному процесі [60].

Більшість вистав, після «Синьої Бороди», народжувались таким чином. Піні важливо було, щоб розкрилася особистість кожного танцівника. А для цього артист повинен мати змогу рухатися так, як він це відчуває. Принципова

різниця класичного балету від техніки П.Бауш в тому, що тіло в хореографії Піни не є виражальним засобом, який передає значення і почуття. Воно стає основою вираження і суб'єктом мистецтва. Витоком історій, що розкриваються мовою тіла, в трупі Філіпіни стає виконавець. Тому і танцівник на сцені не зображує уявний образ, а демонструє власне тіло, його чуттєвість та механіку.

П. Бауш вважала, що «тіло саме розкриває свій індивідуальний досвід — вільне, розкуте, досконале або відразливе,— воно містись у собі все це та з себе здобуває виразність» [33, с.10]. Отже, балетмейстер, працюючи з виконавцем, постійно простежує та знаходить змістовну лінію танцювального малюнка, розкриття внутрішньої психологічної дії.

При постановці вистав, П.Бауш задіювала індивідуальну пластичну виразність виконавців. Для її розвитку вона використовувала наступні принципи роботи:

1. Застосування особистого досвіду танцівника (праця з його відчуттями, спогадами, що мають коріння в дитинстві, їх аналіз) при створенні руху.

2. Перетворення образів, що пробуджують уяву та сильні відчуття в тілі за допомогою образних ключів. Створювання хореографічної мови і нестандартних пластичних рухів, що народжуються з реакції тіла. Об'єднання їх в сталі образні лінії станів, відчуттів отриманих з особистого досвіду танцівника. При цьому важливо щоб виникли відчуття, які спонукають тіло танцювати.

3. Робота з музичною основою вистави, яка повинна створювати необхідну атмосферу, щоб виконавець взаємодіяв з нею, створюючи чуттєвий, яскравий хореографічний образ.

4. Розкриття кожного виконавця з визначенням індивідуального напрямлення в роботі на всіх етапах розробки образів за допомогою питань.

5. Створення особливої атмосфери на сцені, використовуючи реквізит, світло, сценографію щоб спровокувати тілесні відчуття. Це осіннє сухе листя на підлозі, квіти, земля, вода, стільці, столи, які залучені до танцювальної дії.



6. «Нічого зайвого». У кожного предмета, реквізиту, танцівника є своя мета [6]. Такий підхід змушує виконавця бути виразним, емоційним та несподіваним. Залучати глядача до дії вистави.

Таким чином, рух набуває вагомість вчинку. Унікальність хореографічної лексики Бауш в тому, що хореограф розкриває жести та рухи, які приховані в тілі людини [35, с.24]. Кожен рух наповнювався внутрішнім значенням. Метою цієї хореографії було відображення не грації виконавців, а реальності людської природи, яка показує глядачу, що на сцені перебувають, а в першу чергу люди, а не танцівники.

Винайдені П.Бауш методи роботи з виконавцями над виставами відкривають акторам нові перспективи, сприяють переосмисленню особистого, внутрішнього досвіду власного тіла. Навчає як розкрити цей досвід мовою хореографії.

## **2.2. Танцтеатр як явище сучасності**

На початку ХХ століття виникло нове для танцювального світу Німеччини явище, яке отримало назву «Танцтеатр». З'явився він внаслідок експериментів хореографів. Одним із засновників цього жанру став Рудольф фон Лабан, якого завжди приваблював вільний експресивний танець, який розкривав та підкреслював особистість виконавця. Хореографа і дослідника танцю цікавив не стиль, а мова рухів і усвідомлення того, як тіло відповідає на них. Також, Лабана приваблювала робота з групами людей, де під час сумісної праці з'являється почуття колективізму. Лабан почав застосовувати назву «Танцтеатр» для того, щоб описати свої «хори рухів», які хореограф прирівнював до общин, що були об'єднані нерозривними, тілесними зв'язками. «Учасники «хорів рухів» не співали і зазвичай рухалися без музичного супроводу, але в групі відчувалась потужна енергія» [14, с.26]. Працюючи з

«хорами рухів», Лабан створив теорію танцю, яка базувалась на таких поняттях, як зусилля, енергія, сила.

Сам же термін «Танцтеатр» ввів в ужиток учень Рудольфа Лабана, хореограф Курт Йосс, який шукав назву для того, щоб найбільш точно описати жанр свого драматичного, антивоєнного балету «Зелений стіл». І для визначення цього театрального жанру він використав термін «Танцтеатр».

Повернувшись до роботи після закінчення війни, такі хореографи як М.Вігман, К. Йосс, дійшли висновку, що німецький вільний танець потрібно рятувати, так як публіка була знову зацікавлена бачити на сцені романтичні балети. Тому відродження сучасного вільного німецького танцю почалось тільки в 1960-х роках. Цьому відродженню також сприяла відмова митців від традиційних цінностей театру та державної культурної ідеології. Як зазначав Чепалов: «“Альтернативні” сценічні площадки потребували підходящого репертуару, інших засобів виразності та взаємодії з глядачем. Це стало імпульсом у революції експресивного танцю» [33, с.18].

Ініціаторами відродження сучасного танцю було п'ять митців. Це - Герхард Бонер, Сюзанн Лінке, Райнхільд Хоффманн, Йохан Кресник та Піна Бауш.

Ставши керівником балету Дармштадського театру, учень Марі Вігман, Герхард Бонер першим дав назву своїй трупі «Танцтеатр Дармштадту». Це сталося у 1972 році. Під впливом «Триадичного балету» Оскара Шлемера та авангардної течії 20-х років загалом, Бонер створював абстрактний танець, а тіло людини було для нього інструментом для побудови просторової архітектури [6,с.8].

Закінчивши школу Folkwangschule, так само, як і Піна Бауш, Сюзанн Лінке та Райнхільд Гофман, цікавилися людською психологією. Вони також працювали над новими підходами до пластичної виразності.

Сюзан Лінке займалася аналізом комплексів та взаємовідносин людей. Зазвичай, вона працювала над образом жінки, в повсякденному житті

(здебільшого домогосподарок), однак її більше турбували екзистенціальні проблеми, ніж суспільна активність героїв її постановок» [38, с.7].

Райнхільд Хоффманн тяжів до метафоричних та символічних образних рухів. Спотворення людських якостей висвітлював за допомогою особливої танцювальної мови, яка базувалася на виразній абстракції жестів і рухів, використанні масок.

Йохан Кресник отримав класичну хореографічну підготовку. Але він покинув балет та почав працювати в традиціях експресіоністського танцю.

Кресник став найбільшим радикалом. Він бажав зруйнувати балетні традиції та соціальні норми. Його вистави, зазвичай були провокаційні, мали політичну забарвленість, розкривали теми війни, імперіалізму, тероризму, нацизму, самогубства, безумства, вбивства та ін.. Хореографія Й.Кресника була відверта та екстремальна.

Піна Бауш стала єдиною з цієї п'ятірки хореографів, що створювала свій театр майже сорок років. Вона не ставила за мету протистояти класичному танцю - просто намагалась враховувати потреби театру, змінювалась разом з ним. Тому вважається, що по-справжньому «Танцтеатр» одержав розвиток в творчості П.Бауш. Її виклик та нововведення проявлялися в пошуках способів підтримки танцювальної трупи через нові принципи постановочної роботи, застосування театральних засобів вираження хореографічного образу та залучення особистого досвіду виконавців.

У 1973 р. Піна Бауш прийняла пропозицію стати режисером балету Вупперталь. Вона без вагань змінює назву «Вуппертальський балет» на «Вуппертальський «Танцтеатр»» (Tanztheater Wuppertal).

Своїми постановками зі сцени Бауш сміливо розповідає про світ звичайних людей. Герої її вистав - це реальні, живі люди: кожен з яких має свої власні переживання та емоції, потреби та бажання, страхи та мрії. Пінини персонажі можуть подобатись або не подобатись, але, однозначно, вони не залишать байдужими нікого з глядачів. Теми хореографічних вистав Бауш – це

стан людської душі. Сюжетом для постановок стають конкретні ситуації із життя людей, спогади, роздуми і людські конфлікти.

Герд наголошує: «... Її вистави не були танцювальними в традиційному значенні, першочергово, вони наповнювались драматургією, створювалися психологічні образи.» [5,с.10]. Традиційні хореографічні рухи змінилися на побутові, нестандартні пластичні рухи, що народжувалися з особистих відчуттів, отриманих з індивідуального досвіду та переживань виконавців. Ці рухи могли повторюватися або об'єднуватися зі співом або розмовою та ставали характеристикою хореографічного образу. Публіка слідкувала за розвитком дії та взаємовідношень на сцені, а не за вишуканими рухами танцівників. Це спонукало глядача співпереживати героям, проживати їх історії разом з ними.

З розвитком «Танцтеатру» Піни Бауш, трансформувалася і форма її вистав. Танцюпері і балети поступилися місцем танцювальним перформансам та колажам (послідовність мікроепізодів). В них не було ні головних, ні другорядних героїв. Композиція постановок не здійснювалась за прийнятими правилами: початок, основна частина, кінець. Дія була набагато складніша та повністю залежала від особистісних рис героїв постановки. «Послідовність епізодів вибудовувалася не логічно, а асоціативно, могла складатися з багатьох несумісних деталей» [37, с.244].

Дуже важливе значення в виставах Бауш відігравала сценографія. мінімум сценографічних засобів повинні були привернути увагу глядача на енергію самої дії. Використовувались природні матеріали (земля, сухе листя, дерева вода, квіти), предмети побутової повсякденності (стілці, столи), з'являлися тварини. Виконавці в постановках Піни курять, їдять; пропонують глядачам напої.

В якості музичного супроводу Бауш використовувала як класичну музику, так і джазову імпровізацію, шлягери, а могла поєднувати дитячі пісні з авангардною музикою» [2, с.124].

Щоб глядач став активним учасником дії, балетмейстер задіювала прийом «стирання межі сцени». Під час вистави виконавці могли особисто спілкуватися з публікою.

Мешканці Вупперталя довго не приймали стиль постановок Піни. Вони гнівно викрикували обурення, виходили з залу, дзвонили в театр з погрозами, грюкали дверима. Вистави П.Бауш викликали несамовиті суперечки, але, згодом, все минулося. «Танцтеатр» Піни Бауш вистояв.

Таким чином, можна виділити найголовніші відмінності «Танцтеатру» Бауш:

1. рухи вибудовуються за допомогою інстинктів та інтуїції;
2. у виставах можна спостерігати повторення одного епізоду, руху або жесту;
3. основним акцентом стають почуття і емоції виконавця, а не переживання і досвід постановника;
4. поєднання як повсякденних так і емоційних рухів;
5. віртуозність і техніка виконання не є основним чинником у виставі
6. образи героїв постановок доповнюються різними сценічними прийомами, такими як спів, розповідь, рух тощо.

Таким чином, маючи кардинально інший підхід до створення вистав, Піна Бауш змушує танцівників і глядача перестати мислити шаблонами та спонукає до аналізу образу та дії, що відбувається на сцені.

Танцівники трупи Піни приймали участь у створенні драматургії постановок. «При чому Бауш прагнула не вкласти свою хореографію в тіла виконавців, а дізнатися, як вони мислять. – це і є одним з найважливіших принципів у творчості Піни Бауш» [5, с.18].

Талановитий хореограф створила такий «Танцтеатр», який мав не тільки емоційні рухи, але й голос; який наповнений духовною красою, але не соромився здатися негарним і абсурдним; який розповідав про внутрішню самотність людини, але створювався завдяки роздумам і уявленням театральної

трупи. В своїх постановках «Танцтеатр» Піни Бауш демонстрував свіжий погляд на сучасний світ, і одночасно там було місце для мрії.

«Саме дякуючи П. Бауш, - стверджує мистецтвознавець О. І. Чепалов, - німецький «Танцтеатр» одержав широкий розголос у світі» [33, с.12].

### **2.3. Піна на стежинах кіномистецтва**

Творчі здобутки німецького хореографа Піни Бауш, керівника «Tanztheater Wuppertal», виходять за межі сцени. Вона, доволі часто, взаємодіяла з кіномистецтвом. Така взаємодія представляє собою широкий діапазон: від кінокадрів в танцвиставах, як сценографічного засобу і запису вистав, до персоналізації в фільмах та Піниного власного досвіду в якості режисера і сценариста.

На відео було записано такі вистави митця, як: танц-опера «Орфей і Еврідіка» [51], балет «Весна священна» [58], танц-опера «Синя борода» [49], вистави «Кафе Мюллер» [56] і «Зони контакту, пані та панове за 65» [50] та інші. Ці, зафіксовані на екрані відео-вистави стали цінним здобутком для шанувальників танцтеатру [10, с.46]. В документальних фільмах портрет Піни Бауш, зазвичай, створюється режисерами за допомогою інтерв'ю, репортажної зйомки та кіноспостереження (оператор камерою спостерігає, як митець створює виставу чи проводить репетицію з виконавцями). Наприклад, документальний фільм Анне Лінзель «Піна Бауш» (2006, 43 хв.), в якому міркування хореографа перемежуються з фрагментами постановок та розповідями танцівників.

Бельгійський режисер Шанталь Аккерман в кінострічці «Одного разу Піна запитала мене» (1983, 57 хв.) зображує розповідь про Бауш, що «створюється як погляд за лаштунки» [1, с.140]. Під час гастролей трупи «Tanztheater Wuppertal» по Італії, Німеччині та Франції, Аккерман вів

кіноспостереження, які знімав в гримерках під час дії вистав та змонтував свій фільм використовуючи і структуруючи ці епізоди. Також для свого фільму він брав інтерв'ю у танцівників. Сама Піна з'являється тільки у кінці фільму і Шанталь запитує її «яким вона бачить своє майбутнє. А вона, трохи задумавшись, промовляє: “трохи сили і любові”» [1, с.140].

У 2003 році з'являється фільм-мініатюра ізраїльського режисера Лі Янора «Кава з Піною» (17 хв.), де застосований принцип наскрізної дії (Бауш з'являється у кадрі протягом всієї стрічки). Чорно-білий портрет головної героїні іноді змінюється яскравими, кольоровими фрагментами вистав. В кадрах з репетицій пояснення Піни короткі, практично не чутні - більше говорять її очі та руки [55].

Але кращою документальною роботою став фільм Віма Вендерса «Піна. Танець пристрасті» (2011, 103 хв.).

Дружба Віма з Піною почалася в 1985-му, в Венеції. Саме там Вендерс вперше потрапив на виставу «Кафе Мюллер». З часом з'явилася ідея створення спільного фільму. Формат, в якому Вендерс зніме стрічку про Піну, знайшовся тільки через 20 років, на 3D перегляді фільму-концерту групи «U2 3D» в Каннах. Він прийняв рішення зняти цю роботу в тривимірному просторі. Спільну роботу над задумом фільму Бауш і Вендерс почали в 2008 році.

За задумом, у фільмі розповідається про життя хореографа та виконавців, про те, як театр дорослішає з танцівниками, бо на одній сцені можна побачити молодь і тих хто танцює тут ще з моменту створення трупи. Становлення театру «Tanztheater Wuppertal» відображалось через життя трупи, для цього у документальному фільмі були використані уривки чотирьох постановок: «Весна священна», «Кафе Мюллер», «Зони контакту, пані та панове за 65» і «Повний місяць».

Піна була впевнена, що розмовляти можна рухами та жестами, а не тільки словами. В своїх виставах вона торкалася тем, які мотивували виконавців замислюватись, відчувати внутрішній емоційний стан своїх героїв і розкривати їх почуття та характери мовою хореографії. Тому у фільмі Бауш повинна була

запитувати артистів, а вони відповідати мовою танцю що таке радість, свобода, краса або горе.

Але, в 2009 році, несподівано Піна померла від раку. Тільки завдяки наполяганням артистів трупи, Вім набрався рішучості продовжувати проект. Але Вендерсу довелося самому ставити питання.

Композиція фільму «Піна» поділяється на три частини:

- зав'язку – вступ з постановки «Гвоздики», фрагменти із репетицій трупи, інтерв'ю танцівників;
- основну частину – кадри з вистав «Весна священна» [58], «Кафе Мюллер» [56], «Повний місяць», «Зони контакту, пані та панове за 65» [50] ;
- і розв'язку – танець на вулицях Вупперталю.

Так само, як і в виставах Піни, частини фільму вибудовуються залежно від складності і драматичності подій, складаються немов колаж та в потрібному режисерові ритмі.

«Кожен епізод відбувається в «живих» декораціях (в електропоїзді, на покинутій фабриці, в скляному кубі, в пустелі,) – дань пам'яті та подяка улюбленому хореографу від людей, яким Бауш допомогла знайти свою цілісність та унікальність» [57].

Документальні кадри з танцем Піни Бауш використані в заключній частині кінострічки, це має вигляд, нібито вона виходить на поклін.

Кінофільм «Піна: Танець пристрасті» - це вшановування пам'яті талановитому творцю Піні Бауш. «Все життя митця – це творчий процес, в якому вона досліджувала, як мовою хореографії можна висвітлити всі сторони горя чи радості людини» [59, с.7]. Прем'єра фільму Віма Вендерса «Піна. Танець пристрасті» в Україні відбулась 15 вересня 2011 року.

Відомі всьому світу режисери ігрового кіно Педро Альмодовар і Федеріко Фелліні співпрацювали з Піною Бауш в своїх фільмах.

Педро Альмодовар розповідав, що ідея фільму «Поговори з нею» (2002, 107 хв.) народилася у нього на виставі Піни Бауш. Тому, коли Альмодовар почав знімати цей фільм, то вирішив задіяти П. Бауш. В кінострічці у Піни не



було ролі, але її присутність відчувається весь час. Символічно, що фільм починається з того, що відкривається завіса і на сцені показують фрагмент з вистави «Кафе Мюллер», за участю піни Бауш. Також, «історія кохання Беніньо до Алісії (головних героїв в кінострічці) починається з того, що він показує дівчині, яка лежить в комі, фото з автографом Піни (це фото з дарчим написом, Альмодовар отримав від Бауш за кілька років до початку зйомок фільму)» [1, с.141]. В образі тореро Лідії можна простежити її схожість з Піною: та ж пристрасть, експресія, воля, жага до життя.

У фіналі фільму режисер використовує фрагмент з вистави «Мазурка Фого». Кадри з цієї постановки Бауш, нібито, надають героям стрічки, які сидять у глядацькому залі, надію на початок нової історії кохання.

В кінофільмі Федеріко Фелліні «І корабель пливе ...» (1983, 127 хв.), Піна Бауш зуміла в невеликій ролі розкрити свій драматичний талант. В стрічці вона грає сліпу австрійську принцесу.

Дія фільму відбувається в 1914 році, на розкішному кораблі де зібралися співаки, офіцери, особи королівської крові та музикознавці для того, щоб віддати дань пам'яті та розвіяти прах відомої оперної співачки. Але ніхто не здогадується, що корабель вирушив в свій останній рейс. Підкреслено розкішний корабель, наповнений пасажирами, серед яких персонаж Піни Бауш.

Худа, з запалими очима, одягнута в строгу чорну сукню, принцеса з'являється впродовж всієї кінокартини в 6 епізодах, які усі разом продовжуються 9 хвилин. Але Піна змогла за цей час створити «яскравий, проникливий образ витонченої, мудрої жінки, але самотньої та позбавленої кохання. Кожне появлення Піни в кадрі – це завершений пластичний номер»[59, с.12].

Кульмінацією в кіномистецтві для Піни Бауш виявився фільм «Плач імператриці» («Die Klager Kaiserin», 1990, 106 хв.), де вона стала не тільки хореографом-постановником, а і режисером фільму. Цей фільм не має цілісної сюжетної лінії, головне в ньому емоційний заряд.

Ця кінострічка складається з послідовності коротких епізодів, без спільного сюжету і з'єднаних фрагментованим монтажем. Колаж настроїв, що змінюють один одного. Цей прийом, зазвичай, Бауш застосовує в своїх хореографічних постановках, в яких контрастні танцювальні комбінації об'єднані в образну лінію. Монтажних епізодів і кінофільмі понад сто, кожен з них має тривалість 40 секунд (фільм 106 хв.)

Герої змінюються в кадрі - жінки і чоловіки, «розкривають глядачу свій чудернацький, фантастичний світ і розповідають невеликі незрозумілі оповідання: чоловік, який акуратно голить бороду в калюжі на дорозі; дівчина в лісі, яка здуває опале листя з машиною для прибирання газонів; хлопець в жіночому вбранні, що неквапливо рухається в хореографічному залі; жінка, одягнена в модний костюм, задихаючись та спідкаючись біжить, по зораному полю...» [10, с.47]. Всі ці люди, які претендують на красу, витонченість, загадковість, маються в холодному, непривітному просторі. Можливо, це метафора людської душі... Таким чином, Піна пропонує глядачу розібратися в сюрреалізмі, що виникає на фоні пейзажів Вупперталя і його околиць.

Музичний супровід у фільмі яскраво характеризує ситуації. Піна Бауш втілює цілком неординарне застосування звукових фрагментів: присутні багато різних шумів, і «гробове мовчання» і гомін людей та тварин.

Вона використовує і похоронний марш, і арабську та латиноамериканську музику, і блюз, і бугі. Музика з'єднує оповіді одна з одною. Це провокує уяву глядача та викликає різноманітні емоції. Фільм «Плач імператриці» вважається класикою німецького експресіоністичного танцю. «Через настрої, що змінюють один одного, через танець,- відображається реальність» [10, с.47].

Мистецтвознавець, дослідник сучасного танцю О.І. Чепалов зазначає, що «П.Бауш судилося стати ідеалом та прикладом для наступного покоління хореографів, режисерів театру та кіно. Взаємозв'язок кінематографа та танцтеатру у цьому випадку є безсумнівно» [35, с.24].

## 2.4. Вплив творчості Піни Бауш на розвиток танцю нового часу

Піна Бауш, всю свою творчу діяльність, створюючи танцтеатр, використовувала та наполегливо вдосконалювала досвід, накопичений її попередниками. Дослідники її творчості характеризують П.Бауш, як балетмейстера - постановника сучасного танцтеатру, тому, що основою для вистав Піни були синкретизм та експресіонізм.

«Відмовляючись від естетичності класичного балету, вона, наслідуючи своїх попередників, винайшла йому альтернативу в експресивному русі тіла людини. Саме дякуючи П. Бауш німецький «Танцтеатр» одержав широкий розголос у світі» [33, с.12].

Підґрунтям для її творчого шляху стало навчання у школі «Folkwanghschule», якою керував Курт Йосс та в Нью-Йоркській школі, що мала назву «Juilliard School of Music». Те, що Піна Бауш мала підготовку як в класичній хореографії, так і в техніці танцю модерн, дозволило хореографу у своїй творчості, використовувати їх синтез та доповнювати його неординарними побутовими рухами.

Хореограф відкриває для глядача зовсім новий та несподіваний жанр танцю і театру – «Танцтеатр». Вона ламає кордон між сценою і глядацьким залом: виконавці виходять в зал, звертаються до публіки з розмовами, або пропонують напої. Таким чином глядач залучається до активної дії, стає учасником вистави, тим самим, надаючи можливість публіці по новому сприймати дію, що відбувається на сцені, пережити різні емоції, по-різному сприймати життя. Ця рефлексія, взаємовплив, що виникав між глядачем та виконавцями, об'єднував і давав публіці можливість по-новому зануритися в вир глибинних почуттів, зазирнути в свою душу та вивільнити звідти свої думки, бажання, відчуття та емоції. Вистави Бауш утримували свою публіку в щохвилинній напрузі: змушували мислити. Все це ставало неоціненним досвідом та викликало неоднозначну реакцію глядача.

«Люди в виставах Бауш вбираються, розповідають анекдоти, ходять на підборах, показують різноманітні трюки. Як всі люди, вони прикрашають уявлення про самих себе. Проте за цим багато чого ховається! Страхи, мрії, нереалізованість, комплекси, нерозтрачена ніжність ... » [5, с.18].

Ще одним досягненням хореографа стало те, що вона виховала новий тип танцівників. Виконавці в танцтеатрі Піни Бауш володіли багатьма техніками класичного та різними стилями сучасних танців, але, набагато важливіше те, що їх техніка цілком розчинялась в хореографічному образі. Вміння об'єднати зовнішню пластичну виразність і внутрішній емоційний стан - найважливіша риса виконавця в Танцтеатрі.

Таким чином, П. Бауш працювала одразу в декількох напрямленнях, які вважаються її особистими досягненнями в світі хореографічного мистецтва.

По-перше, її робота розширює засоби хореографічних та сценографічних ресурсів, які її послідовники мають змогу використовувати. Піна створила нову авторську методичку, новий творчий процес, який дозволяє хореографам та режисерам найповніше розкрити сенс своєї творчої ідеї та висвітлити почуття героїв через різноманітні танцювальні засоби [48, с.65].

По-друге, Піна довела що, те, що колись розглядалось як кордон між театром і танцем, текстом і рухом, характером і виконавцем – все, що обмежує творчий процес, можна відкинути. Її творчість і сміливість рішень відкрили нові можливості багатьом митцям, що продовжували розвивати сучасний танець. [48, с.65].

Вистави Піни Бауш народжувалися завдяки кропіткій творчій роботі, а також редагування, створення сценічного простору. Одне з найбільших досягнень Бауш в розвитку Танцтеатру – це створення оригінальної сценографії. В постановках хореографа мінімум сценічних засобів, що мало б привернути увагу глядача на енергію самої дії.

Проте, не дивлячись на складність творчого процесу, в світі, з'явилося багато послідовників творчості П.Бауш. Серед них були хореографи, які успадкували свободу Піни та використовували її інструменти в поєднанні з

величезною різноманітністю своїх власних талантів для створення складних і динамічних робіт. Можна назвати деякі імена послідовників: британець Ллойд Ньюсон і його трупа DV8 Physical Theater, NDT (The Netherlands Dance Theater), Девід Болджер (ірландський театру танцю «CoisCéim»), бельгійці Вім Вандекейбус (трупа «Ultima Vez»), Ян Фабр і Ален Платель (Ballets C de la B), Жасмин Вардімон, німкеня Саша Вальц («Sasha Waltz & Guests») і інші.

Отже, творчість Піни Бауш відкрила нові можливості для хореографії по всьому світу: від Франції до Ізраїлю, від Індії до Південної Америки. [48, с.71].

Серед мистецтвознавців не має єдиної думки про значення творчості Піни Бауш та її першості у створенні «Танцтеатру». Це пояснюється не тільки мистецькими позиціями, а й протиставленням естетичних та художніх принципів німецького «виразного танцю» та американського модерну.

Однак, незмінним залишається те, що вистави Бауш трансформують погляд на категорії «театр», «танець», «сюжет». Вона безмежно збільшила можливості Танцтеатру, як в пластичному вимірі, так і в естетичному.

## **Висновки до другого розділу**

В другому розділі досліджено стилеві особливості творчості Піни Бауш.

Було з'ясовано, що авторський метод хореографа починає створюватись у процесі постановки балету «Весна священна». Але, хоча Піна і почала використовувати особистий досвід та можливості танцівників, все ж таки перші постановки в Tanztheater Wuppertal здебільш були основані на принципах традиційної побудови танцю.

Було визначено, що при постановці вистави «Синя Борода», Бауш винайшла нові методи у роботі над пластичною виразністю та постановочним процесом. На репетиціях вистав, хореограф стала використовувати метод «питання - відповідь» та «ключі» до асоціацій. Вона ставила питання або

називала «ключ» (слово чи фразу) и танцівник відповідав так, як відчував: рухами, співом, грою або словом. Потім відбирала потрібні для вистави реакції та об'єднувала їх в образні лінії. Таким чином, в танцтеатрі Піни не було виконавців в традиційному понятті - була команда співавторів.

Було встановлено, що «Танцтеатр» - це синтез танцю та акторських методів сценічного виконання, унікальна форма хореографічного мистецтва, яка базується на природних рухах тіла.

Засновниками цього жанру стали Рудольф фон Лабан та його учень Курт Йосс. Термін «Танцтеатр» Йосс ввів для опису жанру створеного ним драматичного, антивоєнного балету «Зелений стіл». Друга світова війна перервала розвиток німецького «Танцтеатру», який продовжився тільки через 20 років. Ініціаторами відродження сучасного танцю було п'ять митців. Це - Герхард Бонер, Сюзанн Лінке, Райнхільд Хоффманн, Йохан Кресник та Піна Бауш.

Дослідження виявило, що сучасний феномен «Танцтеатру», асоціюється, насамперед, з ім'ям хореографа Піни Бауш, яка у 1973 році, разом із своєю трупю створила «Вуппертальський «Танцтеатр»» (Tanztheater Wuppertal) та протягом 36 років розвивала та збагачувала цей напрям. Особливістю Танцтеатру П. Бауше було застосування нетанцювальної класичної лексики, а побутових рухів, взятих з буденного життя, які характеризують хореографічний образ, а також принцип фрагментованого монтажу при вибудові композиції вистави. Одним з найбільших досягнень Бауш в розвитку Танцтеатру – це створення оригінальної сценографії. В постановках хореографа мінімум сценічних засобів, що мало б привернути увагу глядача на енергію самої дії.

Ознайомившись з творчістю Піни Бауш, було з'ясовано, що вона тісно співпрацювала з кіномистецтвом. Їй запрошували прийняти участь в своїх фільмах відомі режисери світового кіномистецтва: Альмодовар, Фелліні, Вендерс. Також, Піна сама стала режисером і хореографом – постановником в кінострічці «Плач імператриці» («Die Klager Kaiserin»). Фільм «Плач імператриці» вважається класикою німецького експресіоністичного танцю.

Аналіз впливу творчості Піни Бауш на розвиток танцю нового часу, надав можливість з'ясувати, що творчість митця відкрила нові можливості для хореографії по всьому світу. У Бауш з'явилося багато послідовників. Серед них були хореографи, які успадкували свободу Піни та використовували її інструменти в поєднанні з величезною різноманітністю своїх власних талантів для створення складних і динамічних робіт.

### РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ВИЗНАЧНИХ РОБОТ ПІНИ БАУШ

У третьому розділі проаналізовані визначні постановки хореографа. Розглянуті значимі в мистецтві версії балету «Весна Священна» та, в тому числі, висвітлене трактування балету в постановці Піни Бауш. Охарактеризовані особливості танц-опери «Орфей і Еврідіка» і вистави «Кафе Мюллер».

#### 3.1. Хореографічне трактування балету «Весна Священна»

Нова культурна течія «модернізм», на початку ХХ ст., визначила новаторський підхід до балету «Весна священна» його творців М. Реріха, І.Стравінського, В. Ніжинського та С. Дягілева. Спочатку балет мав назву «Велика Жертва: Картини Язичницької Русі» тому, що головною ідеєю вистави були звичаї давньої Русі та весняне жертвопринесення язичницькому богу Ярилі. В той час, балетів на подібну тему не було, також, неординарними були хореографія та музика. Здається, що така постановка, не могла бути поставлена на початку 20ст., бо вона відрізняється від усіх балетів того часу своєю новизною та над сучасністю.

Прем'єра одноактного балету на музику І.Стравінського «Весна священна» в постановці Вацлава Ніжинського[61], яка відбулася 29 травня 1913 року в Парижі, пройшла зі скандалом - публіка, не була готова до такого новаторства. Адже, ритмічно незвична музика Стравінського дещо складна для сприйняття. А хореографія Ніжинського кардинально відрізнялася від звичного для глядача класичного балету: напружені і скуті рухи, згорблені спини, завернуті позиції ніг. Незграбна пластика переносить глядача в первісну епоху.



Своєю ідеєю, напруженою атмосферою, тим, як вдало поєднана музика і пластика танцівників, влучно відображений дух племені, давньослов'янські звичаї та обряд жертвоприношення. Небувалим став і прийом акцентування уваги на групову хореографію. Костюми та сценографія М.Реріха доповнюють та підкреслюють світ язичницьких образів та староруських обрядів у виставі.

Постановку В. Ніжинського називали безглуздою та абсурдною. І тільки через роки балет «Весна священна» найшов свого глядача, а реформатор Ніжинський - послідовників.

Після прем'єри 1913 року хореографічна постановка «Весна священна» довго не оновлювалася. Тільки 1921 році Дягілев ризикнув включити її в програму, але вже, в менш радикальній версії Л. Ф. Мясіна.

Хореографічний текст «Весни священної» в постановці Вацлава Ніжинського був практично втрачений, і це спонукало хореографів до втілення авторських варіантів балету. До теперішнього дня було близько 200 інтерпретацій.

Всі версії балету «Весна священна» І. Стравінського мають авторські трактовки, хореографічну мову та стиль, які близькі тому чи іншому постановнику. Є. В. Янина-Ледовська запропонувалати таку класифікацію інтерпретацій балету[44, с.158]:

1. Реконструйовані версії – постановники додержувалися хореографії Ніжинського та сценографії і лібрето М. Реріха. Автори таких версій М.Грехем (1984), М.Ходсон – К. Арчер (1987).

2. Модерні трактування - застосування ритуальних видів давнього мистецтва та принципів культурного примітивізму. Це: М. Вігман (1957), М.Бежар (1959), Дж. Ноймайер (1972), Х. Манен (1974), А. Рубіна (1998), Г. Ковтун (2013).

3. Варіанти відображення історико-культурних явищ. Хореографи Л.Хортон(1937), М. Ек (1984), Р. Обадья (2003) та інші.

4. Соціальні інтерпретації - постановки Г. Тетлі (1974), П. Бауш (1975), А. Фонадакіс (2008).

5. Постмодерністські версії – обрані альтернативні сюжети Г. Контрерас (1994), Р. Поклітару (2002), Ж. К. Галотта(2011) та інші.

Зупинимось на найбільш значущих версіях балету "Весна священна".

У 1987 р. американський майстер з реконструкції балетних вистав та історик Мілісент Ходсон та художник Кеннет Арчер в трупі «Joffrey Ballet» представили публіці відновилений балет в хореографії Ніжинського. Але до цієї події була проведена дуже велика і кропітка робота. Протягом 16 років (з 1971 року) Ходсон шукала і вивчала всі матеріали з постановки "Весна священна", які збереглися. Досліджувалися анотовані партитури, ескізи, фотографії, рецензії, суфлерські книги, свідчення сучасників. Зрештою, в літку 1987 року почалася робота над реконструкцією балету з трупю «Joffrey Ballet». Прем'єра відтвореного балету "Весна священна" відбулася в Лос-Анджелесі і була прийнята глядачем бурхливими оплесками [61].

Авторська інтерпретація «Весни священної» створена Морісом Бежаром в 1959 році [52]. Вона дуже відрізнялася від постановки Вацлава Ніжинського, тим, що в балеті немає ні язичницьких образів ні староруських обрядів ні жертвоприношення та смерті. Бежар бере за основу тему кохання чоловіка і жінки, еволюцію від підсвідомих тваринних інстинктів до зародження почуттів. Вдягнені в трико танцівники та їх відверті дотики та пози підсилюють тваринну енергетику, яка відчувається при перегляді вистави. У постановці Бежара пластика тіла асоціюється з тваринною, а рвані різкі рухи поєднанні з рухами класичного танцю, також вистава наповнена геометричними малюнками і синхронним виконанням [52]. Своїм балетом М. Бежар заперечив всі табу того часу.

Свою версію балету на музику І. Стравінського «Весна священна» запропонувала в 1975р. німецький хореограф Піна Бауш [58]. Вона вирішила повернутися до витоків сюжету – жертвоприношенню, але в постановці Бауш етнографічні джерела були відсутні. Лише розкидана по сцені земля, посилює ефект ритуальності. Отже, жертвоприношення, за ідеєю хореографа, має

відбуватися на землі. Після обряду земля поверне свою родючість, але буде могилою для Обраниці. У виставі простежувалася боротьба чоловіків і жінок. Балет дуже емоційний, наповнений відчуттям страху, бруду та жорстокості, пронизаний темою людського насильства. Вистава починалася з того, що промінь світла висвітлює дівчину, яка лежить обличчям униз на червоній тканині, яка символічно вказує на те, що дівчина вже втратила невинність та відчула себе жінкою. Поступово в балеті наростає приреченість, фатальність взаємин Обраниці і натовпу. Дівчина поволі віддаляється від юрби, яка діє за законами дикунської сили. Але, врешті решт, опиняється у центрі замкнутого круга.

Хореограф акцентувала увагу на впливі та значенні натовпу, який діє по праву сильного і байдужий до чужої долі. Натовп обирає собі жертву і з цікавістю спостерігає за її смертельним танцем, який нагадує ритуальне самогубство (Додаток В). Для підкреслення безпощадності варварського старовинного обряду, Бауш «обрала «примітивну» хореографічну мову, яка має багато спільного з технікою Вацлава Ніжинського: зім'яті долонями краї одягу, дрижання тулубу, руки затиснуті між ногами» [45, с.305]. Всі рухи навмисно перебільшені, щоб краще передати глядачу внутрішню напругу та безсилля.

Мистецтвознавці вважають балет «Весна священна» у постановці Піни Бауш твором, що трансформувал танець у танцтеатр так, як в виставі не тільки збережена, а й яскраво підкреслена музична драматургія, яка зумовлює наскрізну драматично-хореографічну дію та окреслює деякі сюжетні лінії.

### **3.2. Танц-опера «Орфей і Еврідіка»**

Інтерес Піни Бауш до опери з'явився під час її стажування в Нью-Йорку, коли Антоній Тюдор прийняв її танцівницею в трупу балету Metropolitan Ballet

під его керівництвом, в 1961/62 рр. У репертуарі театру були включені опери «Аїда», «Турандот», «Саломея», «Макбет» та інші.

На той час, історично склалося, що термін «танцювальна опера» використовувався для:

- опису спектаклів, де були у великій кількості танцювальні партії;
- коли музику опери, а також сюжет (але не завжди) хореографи використовували для своїх постановок [47, с.12].

Перший раз опера Крістофа Віллібальда Глюка була показана у Відні в 1762 році на італійській мові (версія лібрето написана Раньєрі де Кальцабиджи). Під назвою «Орфей і Еврідіка», опера була розширена і переглянута для своєї паризької прем'єри в 1774 році (лібрето французькою підготував П'єр-Луї Молен).

Інноваційною постановкою стала опера «Орфей і Еврідіка» в постановці Баланчина в 1936 році. Вона може бути визнана однією з перших справжніх балетних опер двадцятого століття. Танцівники були задіяні на сцені, а оперні співаки були поміщені в яму оркестру. Ця вистава була розкритикована глядачем і критиками тому, що через експериментальну сценографію та звукові ефекти було важко почути співаків. Після двох виступів постановка була скасована і ніколи не відновлювалася. Баланчин переробив постановку в 1947 році, коли він створив «Орфея» у співпраці з Ігорем Стравінським.

Для своєї роботи Піна Бауш обрала модифікований варіант французької версії з німецьким перекладом 1898 року (лібрето Макс Калбек) [51]. Піна залишила оперу в «основному недоторканою, що призвело до надзвичайно тривалого постановочного процесу (тривалість година і сорок хвилин; повна опера довша лише на 10 хвилин)» [47, с.16].

Хореограф поєднала в своїй постановці два жанри мистецтва – балет та оперу, та назвала «танц-оперою». Бауш розмістила співаків на сцену поряд з танцівниками. В її танц-опері ролі Орфея та Еврідіки виконували одразу по дві людини: оперні співаки та танцівники, таким чином душі балетних персонажів отримують голоси (Додаток Г). Поєднання подвійних ролей підсилюється їх

контрастними костюмами; співаки з покритою головою і до пальців ніг в чорному, в той час як танцівники одягнені в легкий одяг.

Хореографічні рухи, також, зв'язані із структурою арій Глюка: коли фрази арії повторюються, хореографія також має тенденцію повторюватися. Рухи танцівників, зазвичай, знаходяться в тандемі з музикою. А незалежність танцівників від музики часто передає додаткові значення. Наприклад, коли Еввідіка помирає вдруге, Орфей - танцівник теж вмирає, передаючи тим самим смерть свого духу або внутрішнього світла. Проте, Орфей - співачка продовжує рухатися на сцені і співати.

Постановка розділена на чотири частини: "Траур", "Насильство", "Мир" і "Смерть", які відрізняються одна від одної характером музики і хореографії, а костюми, які виконані в «контрастних кольорах, доповнюють і підкреслюють задум дії: біле і чорне - життя і смерть, червоне - руйнівна пристрасть» [3].

Відповідно до лібрето опери дія першої частини ("Траур") відбувається біля гробниці Еввідіки, яка розташована у далекому від селища гайку; другої ("Насильство") - дика місцевість біля входу в Тартар; третьої ("Мир") - Єлісейські поля; та остання ("Смерть") – це вихід з підземного царства.

Сценографія створена Рольфом Борциком мінімалістична. Вся увага зосереджена на танцівниках. У першій картині «Траур» це дерево, з корінням викорчуване із землі, яке є символом смерті і вказує шлях у царство мертвих.

У картині «Насильство» - три «судді мертвих» (або три голови Цербера, який охороняє вхід в Аїд). Вони час від часу вихоплюють з цього ансамблю якусь «душу» і переносять з місця на місце, як ніби зважують її гріхи). Багато танцівників тримають в руках нитки, які тягнуться від освітленої споруди, схожої на гігантські стільці, такі ж самі які ми бачили в першому акті (Останнє - смертне - ложе на землі). Поступово танцівники, один за одним, кидають ці нитки ... так обривається зв'язок душі з земним існуванням [3].

У третьому акті «Мир» Орфей співає про природу і красу Єлісейських полей, але сценографія темна, оточена скляними панелями, які ловлять роздуми танцівників.

Найяскравішою по емоційному забарвленню є остання картина «Смерть» - повернення Орфея і Еврідіки на землю. Сценографія цієї частини навпаки дуже лаконічна - голі чорні куліси та задник (принцип чорного квадрата). Героїв спіткає важке випробування під час цієї подорожі, бо Орфею нізащо не можна дивитися на кохану доки вони не виберуться з царства мертвих. Еврідіка не розуміє чому Орфей не звертає на неї увагу. Вона страждає та кидається в обійми до нього, але Орфей, не зважаючи на те, що йому теж важко дається це випробування, продовжує відвертатися. Тим часом, співаки також уникають поглядів один одного. Зрештою він не витримує повертається до Еврідіки та відкриває очі. Вона кидається до нього в обійми, і через мить Еврідіка помирає на руках у Орфея. Разом із героїнею помирає і її «душа» (співачка Еврідіка)...

З декількох версій фіналу сюжету для своєї вистави постановниця обирає саме трагічний фінал: Орфей не тільки втрачає Еврідіку, але й від туги за коханою помирає сам. Хореографія вистави дуже музична, чуттєва і красива, а сама танц-опера наповнена балетними метафорами і символікою.

Танц-опера «Орфей і Еврідіка» в постановці Піни Бауш була сприйнята неоднозначно. «Критики були в захваті, але більш консервативна публіка в Вупперталі сприйняла виставу стримано. Однак, танц-опера Піни викликала великій резонанс» [47, с.19]. Вважається, що «Орфей і Еврідіка» Бауш стала самим цікавим театральним трактуванням опери Глюка.

### **3.3. Аналіз вистави «Кафе Мюллер»**

Навесні 1978 року Бауш співпрацювала з Герхардом Богнером, Джіджі Качулеану і Хансом Попом для створення вечора танців в чотирьох частинах під загальною назвою «Кафе Мюллер». Роботи, що мали тривалість п'ятдесят хвилин без перерви, були представлені в Tanztheater Wuppertal 20 травня

1978р. Чотири різні частини «мали загальну концепцію, але не об'єднувалися разом, щоб сформувавши сюжет. Постановки мали загальні зовнішні кордони, засновані на декількох взаємних точках дотику: кафе, напівтемрява, чотири людини ....» [47, с.43].

Після прем'єри цього проекту, трупа Tanztheater Wuppertal відновлює спектакль «Кафе Мюллер» [56], але він вже включає тільки частину в постановці Піни Бауш.

У виставі використано чотири фрагмента з двох опер Генрі Персела «Королева фей» та «Дідона і Еней». Але, незважаючи на те, що музика була із опери, в «Кафе Мюллер» не було арій. Ця музика, напевно, була обрана через її скорботний характер та тематику лірики: розлуку і самотність. Вона розкривала згаслі почуття, безрадісне існування героїв вистави, у яких немає навіть імен. Виконавці висловлюються мовою тіла, розповідаючи про свої емоції. Об'єднання оперної музики та механічних, незграбних рухів викликало у глядача дивне враження.

Вистава «Кафе Мюллер» [56] - це своєрідні спогади із дитинства хореографа: кафе батьків у Золінгені, долі відвідувачів. В кафе, як і в театр, люди приходили спостерігати за іншими людьми. Тому в постановці велика увага приділялась оформленню сценічного простору.

Сценографію в «Кафе Мюллер», як і всі попередні, створював Рольф Борцик. Він спроектував бідну обстановку кафе - напівтемрява похмурого приміщення з сірими стінами наповненого порожніми стільцями та пустими столами.

В виставі задіяні шість танцівників: дві пари, сліпа дівчина та чоловік, який прибирає стільці зі шляху танцівників, але більше ніяк не контактує з ними.

Дія починається з того, що жінка, в напівпрозорому платті, входить в кафе. Її виконує Піна Бауш (Додаток Д). В приміщенні розкидані стільці. Щоб минути перешкоди їй доводиться триматися за стіну. Трохи згодом, в входить інша дівчина, в такому ж одязі, і йде по кафе заваленому порожніми стільцями.

Чоловік спостерігає за нею і гарячково бігає прибираючи перешкоди на її шляху.

Танцівниці здебільше танцюють використовуючи плавні тужливі рухи руками та верхньою частиною тулубу. Рухи виконавиць синхронні, іноді, з невеликою затримкою. Персонажі вистави, прагнуть знайти контакт з іншими людьми, отримати їх підтримку. Вони втомилися від самотності. Нарешті, дівчина знаходить чоловіка, та опиняється в його обіймах. Він тримає її на руках, і, раптом, роняє. «Дівчина падає на підлогу і поспіхом підіймається та вдруге обіймає героя. Він піднімає жінку на руки, але ще раз роняє. Після падіння дівчина знову встає і чіпляється за чоловіка. Це трапляється декілька разів, але кожен раз вона падає. Дія стає все більш швидкою, а чоловік - більш збудженим» [47, с.48]. Чому це сталося? Через втому героя, або його недбалість чи жорстокість? Ця частина вистави створює основу для серії повторень (улюблений прийом Піни Бауш).

Кульмінацією вистави "Кафе Мюллер» критики вважають виразний та граціозний танець Піни Бауш, який вона виконує із закритими очами в центрі сцени. Хаотичні дії навколо неї, не відволікають Піну. Вона рухається, немов занурившись у сон. Її танець - не просто картина сну, це і є сумний сон життя, коментар до нічного потаємного життя кафе. Жінки та чоловіки, які прийшли в кафе прагнуть відчутти взаємозв'язок з оточуючими їх людьми. Тут, в залі нічного кафе, тільки в лабіринті між стільцями, є шанс на людський контакт. В «Кафе Мюллер» психологічні стани персонажів, фрагменти їх взаємовідносин, невеликі уривки людських доль, все сплітається в загальну картину. Але персонажі так і не знаходять розуміння один з одним.

Отже, темою вистави стала боротьба за встановлення людських зв'язків. Постановкою «Кафе Мюллер» П.Бауш як би підбивала підсумок своїй попередній роботі.



### Висновки до 3 розділу

У третьому розділі проаналізовані визначні постановки Піни Бауш: її трактування балету «Весна Священна», танц-опера «Орфей і Еврідіка» та вистава «Кафе Мюллер».

В результаті історичного аналізу з'ясовано, що балет І Стравінського «Весна священна» відрізнявся від усіх балетів того часу своєю новизною та над сучасністю. Неординарними були не тільки музика, а й хореографія у постановці Вацлава Ніжинського. Критики і публіка негативно сприйняли цю постановку, її називали безглуздою та абсурдною. Хореографічний текст «Весни священної» в постановці В. Ніжинського був практично втрачений. Але протягом 100 років було близько 200 трактувань, це стало найбільшою кількістю танцювальних інтерпретацій балетних партитур.

Визначено, що версія балету «Весна священна» у постановці Піни Бауш була поставлена у 1975 році. У виставі збережені витоки сюжету (жертвоприношення) та музичну драматургію, але в постановці Бауш етнографічні джерела були відсутні. Хореограф акцентувала увагу на значенні натовпу, який діє по праву сильного і байдужий до чужої долі. Балет дуже емоційний, наповнений відчуттям страху, бруду та жорстокості, пронизаний темою людського насильства. Саме, варіант «Весни священної» у постановці Піни Бауш вважають таким, що спонукав її послідовників до нових інтерпретацій хореографічного втілення експресивної музики І. Стравінського.

Досліджено, що для танц-опери «Орфей і Еврідіка» Піна Бауш обрала варіант французької версії опери Глюка з німецьким перекладом 1898 року (лібрето Макс Калбек). Хореограф об'єднала два жанри мистецтва – балет та оперу, та назвала винайдений жанр «танц-оперою». Сюжетні лінії опери Глюка, Піна залишила недоторканими. Однак, Бауш розмістила співаків на сцену поряд з танцівниками. Мінімалістична сценографія та чорні костюми співаків акцентували увагу глядача на танцівників. Хореографія вистави дуже

музична, чуттєва і красива, а сама танц-опера наповнена балетними метафорами і символікою. Вважається, що «Орфей і Еврідіка» Піни Бауш стала самим цікавим театральним трактуванням опери Глюка.

З'ясовано, що вистава П. Бауш «Кафе Мюллер» - своєрідні спогади дитинства: кафе батьків, долі відвідувачів. У півтемряві дівчина з закритими очима рухається по сцені, наштотуючись на стільці. У виставі використано фрагменти з двох опер Генрі Персела «Королева фей» та «Дідона і Еней». Але музика не визначає хореографічну мову, а лише підкреслює емоційні стани танцівників. Темою вистави стало прагнення героїв до встановлення людських взаємовідносин та втечі від самотності. Вистава "Кафе Мюллер" стала однією з найбільш знакових постановок Бауш.

## ВИСНОВКИ

Магістерська кваліфікаційна робота, метою якої було з'ясувати становлення танцю нового часу у контексті аналізу творчості режисера-хореографа Піни Бауш, можна вважати виконаним в повному обсязі. Так, як усі завдання, що були поставлені згідно до мети проекту виконані.

Було докладно обґрунтовано вибір теми магістерської роботи. Було з'ясовано, що розмите уявлення українських хореографів про характерні ознаки різноманітних стилів танцю нового часу, недостатнє володіння теоретичною базою, недоцільне використання сучасних технік для створення хореографічних творів, зазвичай призводить до невдач у творчій діяльності та є однією з актуальних проблем сучасності української хореографії. Таким чином, стає зрозумілою необхідність опановування досвідом зарубіжних хореографів та митців. Творчість П. Бауш є одним з визначних джерел у цьому процесі.

Аналіз використаних в даній роботі літературних, публіцистичних, наукових та інших джерел, дає можливість ретельно розібратися в періодизації процесу зародження та розвитку постмодерного танцю, ґрунтовно вивчити особливості творчості Піни Бауш.

Досліджено, що еволюція та сутність постмодерну в хореографії доводять відмову цього напрямку від традиційності класичного танцю, є синтетичною формою хореографічного мистецтва. Танець нового часу зосереджений на новаторстві, свободі та тісному контакті з глядачем, вбирає в себе різні хореографічні традиції, техніки та стилі. Тому танець постмодерну здатен висвітлювати психологічні внутрішні переживання хореографічних образів, відображати сутність людини.

З'ясовано, що основою змін, які сталися з сучасними формами та жанрами танцю у Західній Європі та США ХХ ст. став авторський хореографічний театр. Він асоціюється з такими визначними постатями, які

заснували власні напрямки та школи. Це відомі хореографи такі, як М.Каннінгем, Т. Браун, С. Пакстон, П. Бауш, Дж. Нонмайер та інші.

Аналіз життєвого шляху та змісту хореографічної діяльності П. Бауш показало, що результатом її різнобарвної, багатой психологічними та соціальними темами творчості, було створення та розвиток нової форми танцювального мистецтва - жанру «танцтеатр».

Визначено, що у танцтеатрі Піни Бауш є три стилістичних елемента, які його характеризують. Це принцип монтажу, повторення і злиття тексту (мови) з танцювальним спектаклем. Також, однією з характерних рис танцтеатру є звернення до психологізму та театральності.

Підкреслено, що постановки Піни Бауш створювалися за допомогою авторського методу, який базувався на імпровізації та партнерстві з танцівниками, їх спогадами і переживаннями. Винайдені П.Бауш методи роботи з виконавцями над виставами відкривають акторам нові перспективи, сприяють переосмисленню особистого, внутрішнього досвіду власного тіла. Навчають як розкрити цей досвід мовою хореографії. Маючи істотно інший погляд на постановочний процес, Бауш спонукає танцівників і публіку перестати мислити стереотипно та змушує аналізувати образи та дії.

Висвітлена взаємодія П. Бауш з кінематографією. Її співпраця з кіномистецтвом мала широкий діапазон: кінорежисерами в фільмах використовувались епізоди вистав та хореографічні постановки Піни; здійснювалась екранізація її вистав; в документальних фільмах розповідалось про закулісне та сценічне життя Бауш та трупи Tanztheater Wuppertal; в 2011 році, після смерті хореографа, Вім Вендерс представив глядачам фільм – пам'ять «Піна. Танець пристрасті». Великою подією в кіномистецтві для Бауш став фільм «Плач імператриці», де вона стала не тільки хореографом-постановником, а і режисером фільму. Фільм «Плач імператриці» вважається класикою німецького експресіоністичного танцю.

Ознайомившись з творчістю П. Бауш, з'ясовано що такі постановки, як: танц-опера «Орфей і Еврідіка» та вистава «Кафе Мюллер» були знаковими в роботі хореографа.

В танц-опері «Орфей і Еврідіка» та балеті «Весна Священна» Піна ще базується на традиційних поглядах на хореографію, де рух – це головний імпульс в постановочній роботі. Однак, все одно, ці вистави були провокаційними та драматичними. В них вже відчувалися новий підхід до пластичного втілення хореографічних образів. З роботи над цими виставами розпочинається формування авторського методу Піни Бауш. Також, мистецтвознавці вважають, що саме тоді, танець трансформувався у танцтеатр.

Вистава «Кафе Мюллер» — це пластичне втілення самотності людини під тужливу музику Г. Перселла. Мовою тіла хореограф розкриває потаємні бажання людей, їх душевну біль, а дотики, краще ніж слова, розповідають про людські взаємовідносини. Своєю виставою «Кафе Мюллер» хореограф як би підбивала підсумок своїй попередній роботі.

Таким чином, творчі здобутки та ідеї Піни Бауш залишаються актуальними і в наш час. Вони слугують джерелом для творчості сучасних хореографів у всьому світі та допомагають у підвищенні професійного рівня педагогів сучасних танцювальних напрямлень.

Отже, можна зазначити, що мета роботи досягнута, та вважати, що тема логічно обґрунтована, добре розкрита та виконана в повному обсязі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббязова Б. Т. *Екранізація хореографічних творів на прикладі фільмів-вистав Піни Бауш*. Інноваційні технології в культурній галузі. Кльтурологічний альманах . Випуск 2, Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2016. С. 138-142.
2. Аббязова Б. Т. *Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* Б. Т. Аббязова. *Культура і сучасність*, 2016. № 1. С. 122-126.
3. Аловерт Н. *«Гранд - Опера: Орфей і Еврідіка»*. *Культура* №30 URL: <http://rusbazaar.biz/content/95489.htm> (дата звернення: 15.06.2021)
4. Бернадська Д. П. *Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії* . Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидат мистецтвознавства : 17.00.01. Д. П. Бернадська. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.
5. Гердт О. *Піна Бауш: Нічия* [Текст]. О. Гердт. *Театр: Літературно-художній журнал*, 2010. N 1. С. 6-19. URL: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (дата звернення: 05.04.2021)
6. Глухова. А. *Театр танцю Піни Бауш: витоки, естетика, відчуття*. Гете - Інститут. Журнал *Культура*. URL: <https://www.goethe.de/ins/ru/ru/kul/mag/21565140.html> (дата звернення: 05.04.2021)
7. Голдрич О. С. *Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю*. О. С. Голдрич. Львів: Край, 2003. 160 с.
8. Єрохіна Т. І., Дрогобецька В. І. Ритуальна основа танцю Піни Бауш. *Педагогічний вісник. Гуманітарні науки*, 2013. № 4. С. 267-271.
9. Касьянова О.В. *Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі*. Касьянова О.В. *Часопис НМММ ім. П. Чайковського. №4 (13)*, 2011. 146 с.

10. Конотоп І.М. *Піна Бауш в кінематографі: від хореографа до режисера*. Балет №4. С. 46-47.
11. Кравчук О. Г. *Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв*. О. Г. Кравчук. Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Серія Мистецтвознавство, 2009. Вип. 12. № 1. С. 8–15.
12. Лазаревська А.О. *Основні принципи хореографії постмодерну*. Лазаревська А. О. Культура України. 2017. Випуск 56. С. 131-139.
13. Майбенко О. *Генеза та сценічні новації постмодерного балету: формально-технічний аспект репрезентації художнього образу*. Innovative solution in modern science. № 8(8), 2016. С. 7. URL: <https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/viewFile/1002/1138> (дата звернення 20.02.2021р.)
14. Маншилін О.О. *Рудольф Лабан - видатний теоретик і практик хореографії ХХ ст.*: Рудольф Лабан (1879-1958), танцівник і педагог сучасного танцю. О.О.Маншилін. Просценіум: театрознавчий журнал. гол. ред. Б. Козак, 2010. № 2 (27-28). С. 24—32.
15. Маншилін О.О. *Становлення американського танцю модерн : Творчість Доріс Хамфрі : еволюція сучасного танцю*. Олександр Маншилін Просценіум : театрознавчий журнал. Богдан Козак, 2011 . №1 (29) . С. 15—23.
16. Медвідь, Т.А. *Історія хореографічного мистецтва від витоків до епохи Просвітництва* [текст]: навчальний посібник для студентів напрямку підготовки (спеціальності) «Хореографія» вищих навчальних закладів. Т.А.Медвідь. Херсон: МПП «Видавництво «ІТ», 2015. 240 с.
17. Плахотнюк О. А. *Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва*. Львів. ЦТДЮГ, 2009. – 80 с.
18. Погребняк М. М. *Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика*. М. М. Погребняк. Теоретичні питання культури, освіти та виховання, 2012. № 45. С. 159-163.

19. Погребняк М. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція*: монографія. Полтава: ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

20. Погребняк М. М. *Танець "модерн" у художній культурі ХХ ст.*: автореферат дисертації кандидат мистецтвознавства: 26.00.01. М. М. Погребняк; Національний університет культури і мистецтв. Київ, 2009. 19 с.

21. Сидоренко В. Д. *До проблеми розробки і використання новітніх мистецьких технологій у сучасній художній практиці*. Віктор Сидоренко. Сучасне мистецтво: Актуальні проблеми. ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 309–320.

22. Соболь О. *Постмодерн і майбутнє філософії*. О. Соболь. Київ: Наукова думка, 1997. С. 24–34.

23. Соловйова Ю. О. *Українське мистецтво в історичному вимірі*: навчальний метододичний посібник. Ю. О. Соловйова, О. А. Мкртічян. Харків національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. Харків: Точка, 2017. 89 с.

24. *Сучасний танець. Основи теорії і практики* : навчальний посібник О. О. Бігус, О. О. Маншилін та ін. Київ: Видавництво Ліра. Київ, 2016. С. 264.

25. Станішевський Ю. О. *Експерименти модерн-балету*. Ю.О.Станішевський. Київ: Музика, 2008. № 1. С. 19.

26. Станішевський Ю. О. *Парадокси балетного постмодернізму*. Ю.О.Станішевський. Київ : Музика, 2003. № 1–2. С. 20.

27. Станішевський Ю. О. *Танець у менталітеті нації*. Юрій Станішевський. Київ. Музика, 1997. № 3. Травень – червень. С. 21-22.

28. Степанюк І. *Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості*. Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2012. № 15. С. 177–180.

29. Ткаченко І., Солощенко В. *Розвиток хореографічної освіти в німецькомовних країнах (ХХ – початок ХХІ ст.)*: монографія. Суми: ФОП «Цьома С. П.», 2016. 216 с.



30. Філімонова О.Ю. *Теорія і методика викладання танцю модерн*: Курс лекцій для студентів очної форми навчання за напрямом підготовки 52.03.01 «Хореографічне мистецтво». О.Ю. Філімонова; ГОУ ВПО ЛНР «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Луганськ: «Кніта», 2017. 112 с.

31. Хоцяновська Л. Ф. *Курт Йосс - теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва*. Л. Ф. Хоцяновська. Актуальні проблеми теорії та практики художньої культури, 2019. Вип. 42. С. 449 - 455.

32. Чепалов О.І. *Змістовні та стилістичні трансформації у хореографії балету І. Стравінського "Весна священна"*. Вік ХХ. Київське музикознавство: Збірник статей Національна музична академія України ім. П.Чайковського Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2004. Вип. 16. С.208-217.

33. Чепалов О.І. *Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.*: автореферат дисертації доктора мистецтвознавства: 26.00.01. О.І. Чепалов; Харківська державна академія культури. Харків, 2008. С. 32.

34. Чепалов О. І. *Когнітивні аспекти хореографічної лексики*. Культура України: Збірник наукових праць. Харківська державна академія культури, 2004. Вип. 14. С. 109-126.

35. Чепалов О. *Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю*. О.І.Чепалов. Київ: Журнал "Кіно-Театр" НАУКМА, 2007 №1. С. 23-24.

36. Чепалов О. І. *Специфіка аналізу постмодерного танцю*. О. І. Чепалов. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартальний науковий журнал. Київ, 2007. № 1. С. 42-47.

37. Шабаліна О. М. *Від танцю експресивного до танцю інтелектуального*. О. М. Шабаліна. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. № 1. Харків, 2010. С 242-246.

38. Шабаліна О. М. *Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект* : автореферат дисертації кандидат

мистецтвознав.: 26.00.01 теорія та історія культури (галузь наук – мистецтвознавство). Олена Миколаївна Шабаліна. Харківська державна академія культури. Харків, 2010. 18 с.

39. Шабаліна О.М. *Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції*. О.М. Шабаліна. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2016. Вип. 28. С. 263-273.

40. Шариков Д.І. *Класифікація сучасної хореографії*. І. Д. Шариков. Київ: Видавець Карпенко В. М, 2008. 168 с.

41. Шариков Д. І. *Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Словник : монографія*. Д. І. Шариков. Київ: КиМУ, 2011. 208 с.

42. Щербак Є.В. *Соціокультурний контекст видозмін у хореографічному мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст.* URL: <https://sworld.com.ua/simpoz4/112.pdf> (дата звернення 14.01.2021р.)

43. Щербаков В. В. *Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі* [Текст]. В. В. Щербаков. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. Міністерство культури України, НАКККіМ. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 31. С. 320-327.

44. Янина-Ледовська Є. В. *«Весна священна» І. Стравінського: принципи класифікації хореографічних трактувань*. Є. В. Янина-Ледовська. Тенденції розвитку хореографічних дисциплін у вищих мистецьких навчальних закладах: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 11-12 квітня, 2014. Міністерство освіти і науки України, Міністерство культури України. Київ. національний університет культури і мистецтв, Інститут мистецтв. Київ, 2014. С. 155–160.

45. Янина-Ледовська Є. В. *Піна Бауш – видатна постать у хореографічному мистецтві постмодерну*. Є. В. Янина-Ледовська. Роль митця і традиційних інститутів мистецтва за умов всезростаючого впливу культурних індустрій: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції 23-24

грудня 2009 р.. Міністерство культури і туризму України, Київ. Національний університет культури і мистецтв. Київ, 2009. Ч. 2. С. 304–306.

46. Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Sally Benes. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Reprint. Boston Houghton Mifflin, 1980. P. 270.

47. Carson David. *Epic Tanztheater: Bausch, Brecht, and Ballet Opera*. Master's thesis, Bowling Green State University, 2014. 60 p.

48. Climenhaga Royd. *Pina Bausch. Routledge Performance Practitioners*. Series editor: Franc Chamberlain, University College Cork. Routledge, Publisher: Gardners Books, 2009. 139 p.

49. Demidov K. *Pina Bausch "Barbe Bleue" (1977)*, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C31aUjxHPYU> (дата звернення: 22.05.2021).

50. Deslise. *Kontakthof, Pina Bausch, performers +65 (2000)*, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eTCCrUTPxZE> (дата Звернення: 10.06.2021)

51. Helena Savenko, *Орфей і Еврідіка Піни Бауш*. 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LyWBckI0uOQ> (дата звернення: 10.09.2021).

52. History of Music. *Stravinsky - The Rite of Spring - Ballet du XXe siècle Maurice Béjart*, 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ib9gtdLBVLE> (дата звернення: 11.09.2021).

53. Hoghe Raimund. *Pina Bausch : Histoires de theatre danse*. Par R. Hoghe ; Phot. de U. Weiss. Trad. de l'allemand. Par. D. Petit. – Paris: L'Arche, 1988. – 168 p.

54. Holm H. *The German Dance in the American Scene. Modern dance*. New York. published by E.Weyhe, 2015. P.81.

55. Knebekayze Akka *Coffee with Pina. Lee Yanor*. 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2rGn8dkD11o> (дата звернення: 08.08.2021).

56. Maria Loriti. *Pina Bausch Cafe Müller*. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&t=1900s> (дата звернення: 23.09.2021).

57. Pat Dowell. *Wim Wenders On 'Pina': A Dance Documentary In 3-D*. NPR.

January 14, 2012 . URL: <https://www.npr.org/2012/01/14/145123337/wim-wenders-on-pina-a-dance-documentary-in-3-d> (дата звернення: 10.08.2021).

58. Példatár a távoktatáshoz MTE. *Pina Bausch Le Sacre du Printemps. The Rite of Spring*. Tavaszí áldozat 1978, 2020 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z1hFwsXaTVY> (дата звернення: 11.09.2021).

59. Stegmann V. *Brechtian Traces in Pina Bausch's Choreographic and Cinematic Work*. Proceedings of the 11th ISSEI Conference at the University of Helsinki, Finland. 2008. 18 p.

60. Tanztheater Wuppertal *Pina Bausch* [Електронний ресурс] URL: <http://www.pina-bausch.de> (дата звернення: 07.09.2021).

61. Uncle Waldemar. *Rite of Spring - Joffrey Ballet 1987*, 2013, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jo4sf2wT0wU> (дата звернення: 11.09.2021).

## ДОДАТКИ

**Додаток А. Піна Бауш солістка балету, яким керує Курт Йосс -  
Folkwang Ballet**



**Додаток Б. Піна Бауш слухала спогади та роздуми танцівників, уважно слідувала за їх рухами і жестами та обирала найбільш істотне та важливе для втілення ідеї.**





**Додаток В. Натовп обирає собі жертву і з цікавістю спостерігає за її смертельним танцем, який нагадує ритуальне самогубство.**

**(Кадри з вистави Піни Бауш «Весна священна»)**



**Додаток Г. Ролі Орфея та Еврідіки виконували одразу по дві людини: оперні співаки та танцівники, таким чином душі балетних персонажів отримують голоси. (Кадри з вистави Піни Бауш «Орфей і Еврідіка»)**





**Додаток Д. Жінка, в напівпрозорому платті, входить в кафе. Ії виконує Піна Бауш. (Кадри з вистави Піни Бауш «Кафе Мюллер»)**

